

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux - Arts

TOME
XXI
1984

ÉDITIONS L'ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

VASILE DRĂGUȚ

Membres:

OCTAVIAN BARBOSA
THEODOR ENESCU
DINU GIURESCU
DAN GRIGORESCU
DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie
REMUS NICULESCU
PAUL PETRESCU
RĂZVAN THEODORESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-
ARTS, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée
à « ROMPRES FILATELIA », Sectorul Export-Import Presă, P.O. Box
12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, — BUCUREȘTI,
ROMÂNIA, ou à ses représentants de l'étranger. Le prix d'un abonnement
est de 40 \$

Les manuscrits, les livres et publications proposés du titre ci-dessus,
ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea
Victoriei, P.O. Box 29—122, 71101 BUCUREȘTI, ROMÂNIA (tel. 505680)

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 BUCUREȘTI, téléphone : 507680
ROMÂNIA

Sommaire

L'ART ROUMAIN AU XX^e SIÈCLE

- IOANA VLASIU, La peinture roumaine des années '20 et les débats autour
de la tradition (II) 3
- MARIN GHERASIM, La peinture comme état cyclique. Cycles thématiques
dans la peinture roumaine contemporaine 21

ÉTUDES ET RECHERCHES SUR L'ART ROUMAIN

- DAN MOHANU, Nouvelles données concernant la stratigraphie des pein-
tures murales de l'église princière « Saint-Nicolas » de Curtea de Argeș 35
- TEREZA SINIGALIA, Le retable de Biertan. Nouvelles recherches . . . 57

CHRONIQUE

- III^e Session annuelle du Comité National Roumain d'Histoire de l'Art
(au C.I.H.A.) — Bucarest, les 30—31 Mars, 1984 (TEREZA SINIGALIA
et MIHAI ISPIR). 83
- Journées de Travaux à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest
(édition 1983) (MARIUS TĂTARU) 84

EXPOSITIONS

- À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (RENÉ JULLIAN) 87

COMPTES RENDUS

- IONEL JIANOU, *Constantin Brâncuși. Viața și opera (Barbu Brezianu)* 93

★

- CORNEL IRIMIE** (Paul Petrescu) 95

- ROSWITH CAPESIUS** (Herbert Hoffmann) 97

LA PEINTURE ROUMAINE DES ANNÉES '20 ET LES DÉBATS AUTOUR DE LA TRADITION (II)

Ioana Vlasîu

La littérature artistique européenne des derniers temps s'est enrichie de nombreuses études consacrées aux tendances figuratives des années '20, épisode oublié de l'art du premier demi-siècle et reconsidéré aujourd'hui par les historiens d'art, animés d'une naturelle soif d'objectivité. Dans ce sens, la grande exposition parisienne « Les réalismes entre révolution et réaction 1919 — 1939 »¹, organisée au centre Pompidou, en 1983, en représente l'exemple le plus significatif et le plus récent. Cette exposition ne fait que confirmer le renouveau d'un intérêt pour les très différentes orientations réalistes — dans l'acception la plus générale, commune et, évidemment, vague du terme — des années '20 et fait suite aux tentatives semblables d'autres musées ou galeries des grands centres européens — Londres, Vienne, Munich, Frankfort, Venise, Bologne².

L'exposition *Tendenzen der zwanziger Jahre*, organisée à Berlin, en 1977, consacrait aussi aux tendances figuratives l'une de ses sections qui rassemblait, suivant une hypothèse inédite de travail, la Nouvelle Objectivité allemande, le réalisme métaphysique italien, les œuvres « classiques » de Picasso et de Derain des années '20, ainsi que la peinture surréaliste ; il en résultait l'image d'une ample orientation figurative, avec — évidemment — ses ramifications hétérogènes, évoluant en même temps que les tendances de la peinture abstraite³.

On a pu remarquer à l'occasion de ces expositions que l'histoire de l'art de l'entre-deux-guerres a surtout analysé l'évolution des différents courants de la peinture abstraite ainsi que le dadaïsme et le surréalisme, la plupart des études et des essais de synthèse de l'époque ignorant par contre une majeure partie de la production artistique de ces années⁴.

Caractérisant la situation jusqu'à ce jour, Christian Derouet, l'un des auteurs de l'exposition des « Réalismes », affirme que : « Pour ne pas avoir à récrire l'histoire de la peinture en France dans l'entre-deux-guerres on rejetterait volontiers hors de l'hexagone cette tendance figurative qui caractérisait la plastique des autres pays occidentaux » et ajoute : « Pourtant, en appliquant la même érudition, la même cohérence qui animent les spécialistes du cubisme ou du surréalisme, il serait gratifiant d'entreprendre une histoire de l'« autre peinture », celle qui se contentait d'être imitative et lisible »⁵.

Dans le même esprit, Jean Clair, dans l'un des textes introductifs du catalogue de l'exposition des « Réalismes », soutient tout simplement la nécessité d'étudier cette orientation, qu'il oppose à une réévaluation dénuée de discernement : « L'histoire elle-même est plus exigeante cependant, qui nous contraint à considérer d'autres phénomènes et à nous rappeler d'autres noms et non des moindres... » Se

bornant à la France, il passe en revue certaines phases, ultérieurement dépréciées, de la peinture de Matisse et de Bonnard et rappelle les noms de Waroquier, Desnoyer ou Dunoyer de Segonzac « dont on peut bien penser ce que l'on veut, mais qui furent suffisamment opposés à tout académisme pour se voir barrer les portes de l'Institut, de l'école de Beaux-Arts ou de Salon des Artistes français »⁷.

Actuellement, l'étude des tendances figuratives de cette époque est entreprise au nom d'un esprit d'objectivité qui gouverne la recherche et rend compte, sans complaisance et enthousiasme gratuit, de l'intrication et de la complexité des mouvements artistiques de l'entre-deux-guerres.

Quant à l'historiographie roumaine d'art, il faut préciser qu'elle s'est trouvée dans une situation exactement opposée après 1944, à savoir négligeant et même condamnant l'avant-garde ; quoique l'avant-garde fût rentrée dans le circuit des valeurs artistiques au cours des vingt dernières années, son histoire reste encore à être écrite. Les plus favorisés ont été les peintres « réalistes » (adjectif manquant de précision et que nous acceptons entre guillemets pour cause de commodité de cet exposé), mais les nombreuses monographies les regardant s'en ressentent souvent du manque de repères critiques caractérisant l'ambiance stylistique dans laquelle se sont formés la plupart des artistes roumains : l'art français, notamment, mais aussi l'art italien et allemand. Aussi, l'emplacement correct de l'art roumain dans le contexte artistique européen en supporte-t-il les conséquences. Or, ouvrir et modifier la perspective sur cette période, examiner d'une manière critique ses aspects négligés jusqu'à présent signifie reconsidérer également la peinture roumaine de l'entre-deux-guerres, ses sources et ses options, la formation de l'idéologie artistique du temps et la manière dont elle s'est reflétée et métamorphosée en contact avec les réalités artistiques roumaines.

L'école moderne de peinture roumaine était très jeune, réalité ressentie comme un complexe et invoquée parfois d'une manière presque enfantine, telle une excuse, chaque fois qu'il

s'agissait de définir ses caractères originaux. Bunesco, par exemple, confronté avec ce problème, affirmait dans une interview : « Vous posez cette question comme si vous vous adressiez à un artiste français, allemand, belge, italien ou espagnol. L'art roumain n'a pas encore atteint à une formule. Nous nous trouvons à peine à la troisième génération d'artistes, beaucoup d'entre eux, très malheureux »⁸ ; ou bien à l'occasion de son discours de réception à l'Académie, Petrașcu, lui-même, a senti le besoin de mentionner, dans un contexte semblable, que le développement moderne de l'art roumain ne date que de 70—80 années seulement⁹.

Un certain esprit de compétition, le désir de dépasser les conséquences d'une entrée tardive dans l'arène artistique occidentale — stimulée par des expositions internationales, des contacts culturels, toujours plus intenses — qui confrontaient l'art roumain avec l'art européen, expliquent, sans doute, la double orientation de notre peinture, dirigée vers l'assimilation de la tradition artistique européenne mais aussi vers le recouvrement de sa propre tradition. Sans la présence, en Europe, d'un sentiment de déracinement causé par l'avant-garde et qui « sera vécue en Europe par les partisans du rappel à l'ordre comme une coupure brutale dans le tissu du temps à laquelle il convient de porter remède », cette orientation de l'art roumain serait restée sans consistance. Le refus des solutions de l'avant-garde, continue Jean Clair, s'explique « moins par un réflexe nationaliste [...] que par un réflexe culturel, de préservation d'un passé qu'ils sentent plus que jamais leur »¹⁰.

Les nouvelles idées esthétiques en circulation — le retour à la tradition, à l'œuvre de bonne qualité, le goût pour la chose bien faite — ne sont pas restées sans écho dans le climat artistique roumain. L'une des premières remarques, datée de 1922, appartient à Blaga : « On parle depuis quelque temps, d'un nouveau classicisme, d'une rentrée dans la conscience, la mesure, l'harmonie... »¹¹.

À son tour, Petru Comarnescu consacrait un article au « classicisme expressif » et, surtout, à Derain. Il évoquait,

aussi, Picasso, considéré comme un des plus remarquables esprits du temps, l'éloignement des deux du cubisme étant jugé comme symptomatique de la nouvelle orbite où s'engageait la peinture. Et il ajoute : « Le cubisme a fait tout ce qu'il devait faire. Il a sauvé l'art de la banalité et de l'étroitesse, de la sottise et des clichés »¹².

Une fois limitée à sa fonction de restructuration du langage pictural ossifié dans les conventions de l'académisme, l'avant-garde de l'entre-deux-guerres est tenue pour avoir fini sa mission.

La presse roumaine informait, aussi, sur « les nouveaux horizons de la peinture italienne » — c'est le titre d'un article de Bonaventura Caloro, concernant le mouvement groupé autour de la revue de Mario Broglio *Valori Plastici*, et mentionnait des artistes comme Giorgio de Chirico ou Filippo de Pisis. On insistait sur la valeur restauratrice du nouveau classicisme et sur son opposition à l'avant-garde. « Chez tous ces artistes », affirmait l'article, « il existe un vif renouveau d'idéalisme, une nostalgie qui les mène vers la grande peinture traditionnelle, une nouvelle conception de la vie s'épanouit, conception tout à fait réactionnaire en regard de l'immense soif de vitesse, de violence, ces formes de la vie moderne que les futuristes ont proclamées d'une manière lyrique »¹³.

Dans l'interview accordée en 1928 à la revue *Politica*, Bontempelli, présenté comme « chef de l'école Novecento », faisait allusion, sans le mentionner, aux théories et à la peinture de Chirico où le réalisme cruel et sans horizon est dépassé par l'imagination et l'imagination est remise au pas par la précision et le goût du recul¹⁴.

Cisek aussi soulignait la position privilégiée de Derain et des peintres allemands, dont « les meilleurs jeunes artistes avaient passé par l'expressionnisme et finalement atteignaient à nouveau la matière simple, le mot "volume" signifiant une sorte de programme pour tout un groupe de peintres qui faisaient des natures mortes, cristallisant en effets insoupçonnés l'isolement âpre et prégnant du volume »¹⁵.

Dans une chronique du Salon des Indépendants qu'il envoyait de Paris,

Ionel Jianu constatait la rareté des tableaux « constructivistes ou suprématistes, isolés dans une suprême incompréhension » et par contre identifiait « une vive tendance vers le retour à la nature, un besoin de simplicité »¹⁶.

L'emprise du nouveau goût artistique était, sans doute, grande, du moment qu'en 1927, Marcel Iancu était tenté de recourir, lui aussi, pour appuyer ses convictions, à la notion de classicisme, véritable slogan à succès : « le cubisme... c'est le rétablissement d'un nouveau classicisme »¹⁷.

En dépit de certaines concessions semblables, en dépit du fait que les esprits avertis considéraient l'avant-garde avec intérêt et gravité sinon avec enthousiasme — Blaga, par exemple, dans sa chronique à l'exposition de la revue *Contimporanul*, soulignait la « nécessité d'une discussion de principe sérieuse »¹⁸, — un état de tension se faisait sentir dans l'art roumain également, opposant les tendances réalistes à l'avant-garde, d'autant plus que celle-ci, apparue ici, sous une forme organisée, beaucoup plus tard que dans les autres pays d'Europe, y évoluait néanmoins simultanément. On parlait à cette époque-là d'un climat d'insécurité de l'art roumain, de désorientation des jeunes talents ayant à choisir entre la tentation de l'avant-garde et la sage tradition. La situation, dans son ensemble, était présentée dans les termes d'une opposition entre un art turbulent, destructeur d'idoles, nécessaire à certain moment, mais dont la fin avait été signée par l'abjuration même de ses représentants les plus célèbres, et le rappel à un art tout neuf de l'équilibre psychique et de la construction formelle.

Un critique notait : « Les agitations stériles des modernistes n'ont pas encore réussi et ne réussiront pas très prochainement, à créer le type d'une construction plastique plus solide à la place de celle qu'ils veulent détruire. Au contraire, des artistes qui s'étaient laissés glisser sur la pente dangereuse des extravagances, sont revenus, après de tumultueuses pérégrinations, à un art calme qui, sans contredire à l'esprit moderne, ne détruit pas l'édifice artistique existant depuis des siècles »¹⁹.

En 1925, dans un moment où, d'une part, l'avant-garde s'était affirmée fermement (en 1924 avait eu lieu l'exposition de la revue *Contimporanul*) et d'autre part, le problème de la récupération de la tradition nationale était d'actualité, Eugen Crăciun, un des critiques sérieux de l'époque, disait : « On peut dire que ces dernières années, tout en tenant le pas avec le temps, notre peinture s'éloigne de plus en plus de cet individualisme qui faisait de l'originalité un synonyme de l'inédit et de l'absurde. Après le mouvement orienté vers les périphéries et les zones exotiques de l'art on assiste à présent au mouvement inverse, vers les zones centrales. Le cubisme et les autres schismes révolutionnaires qui lui ont suivi ont passé au crible tous les dogmes commodes et ont renversé ce qu'il y avait à renverser. Les profiteurs de la révolution, conformément à une loi bien connue, consolident leurs conquêtes en revenant aux normes de discipline et d'ordre des époques de construction. C'est pourquoi chez nous l'art le plus récent est, comme partout, "constructiviste", à l'exception de "l'école" ultra-avancée qui a inventé ce vocable comme un complément purement verbal à ses méthodes "dissolutives" »²⁰.

Ce sont là sommairement tracées, les coordonnées esthétiques qui président aux débats sur la tradition et l'art spécifiquement national. Des diverses et contradictoires attitudes soulevées par ces problèmes, ainsi que des motivations et des arguments invoqués, nous nous en sommes déjà occupée dans une recherche sur la peinture de Șirato. C'est pourquoi nous n'y reviendrons plus²¹.

Cette fois-ci nous avons l'intention d'insister sur Ion Theodorescu-Sion, artiste dont la réputation et position dans la conscience critique ont enregistré une spectaculaire chute à notre époque, et qui néanmoins représente le cas le plus symptomatique des avatars de « l'art national ».

Le jour de l'exposition de Theodorescu-Sion, en 1925, Cisek saluait l'apparition « des premières compositions vraiment roumaines »²². A cette époque-là Theodorescu-Sion était loin d'être un artiste inconnu. Dès son début, en

1909, il avait été remarqué et comparé à Brâncuși, Ressu, Cecilia Cuțescu-Stork, Iser, Segal, artistes qui les uns plus, d'autres moins, scandalisaient l'esprit intolérant de l'opinion publique ou, au contraire, cueillaient les éloges et l'encouragement des critiques ouverts à la nouveauté.

Même si ses fluctuations stylistiques, assez nombreuses et brusques, étaient considérées avec circonspection, on constate finalement l'existence d'un consensus unanime des commentaires critiques concernant la remarquable personnalité du peintre, associée à un esprit inquiet, à la recherche, fébrile et tenace, des solutions capables de répondre, d'une façon originale, aux problèmes qui agitaient le monde de la peinture.

A l'instabilité stylistique du début — « j'ai été fauve, cubiste, futuriste, etc. » déclarait Theodorescu-Sion, plus tard, dans une interview²³, considérant comme véritable implication ce qui n'avait été qu'un contact superficiel, éphémère et mimétique, — suit, après 1920, l'ancrage ferme dans le territoire de « l'art nouveau » comme l'appelaient Cisek, en le définissant sommairement par « l'influence des compositions de Cézanne, mais, également, par le retour à certaines conceptions classiques », par la prépondérance « du rythme formel et non pas pictural », « la couleur devenant plus dense et ayant des ombres moins colorées » comme dans la peinture de la renaissance italienne [...]. Le culte des couleurs aussi pures et transparentes que possible disparaissait de plus en plus. Après de longues années, les artistes se souvenaient de nouveau du noir d'ivoire et de la terre de Sienne, car l'idéal n'était plus représenté par la prédominance absolue des valeurs de couleur, mais par la réalisation d'un équilibre entre une forme puissante, vigoureuse et la couleur [...]. Tout un groupe de peintres divinisent à présent les moyens d'expression et le bon métier²⁴.

Ce n'est pas par hasard que ces considérations figuraient tout au début de la chronique de 1925, dans laquelle Theodorescu-Sion était jugé comme l'auteur « des premières compositions vraiment roumaines » et, en même temps, tout comme F. Șirato, Șt. Dimitrescu et Han,



Fig. 1. — Ion Theodorescu-Sion, *Autoportrait*

le représentant du « retour à l'idéal classique, à la forme et à la construction dans le nouvel art roumain. »²⁵

Face au thème paysan Theodorescu-Sion n'était pas à sa première expérience. La série des toiles « à sujet roumain » constitue un cycle unitaire du point de vue thématique et stylistique ; elle a été peinte durant quelques années, à partir de 1909, pendant ses séjours à Pianul de Jos, près de Sibiu, village natal de ses parents, de même que dans ses voyages, plus loin encore, sur les lieux d'origine de ses ancêtres, à Abrud et dans les montagnes de l'ouest. Il s'agit surtout de portraits dont beaucoup sont vivement individualisés, peints d'après des modèles réels. Quoique l'observation attentive de la réalité y soit prédominante, dans l'esprit d'opposition à la peinture idyllique des successeurs de Grigorescu (contre laquelle réagissait aussi Ressu, dans une série de tableaux peints à Vlaici), nous assistons d'ores et déjà à une tendance encore discrète d'inscrire dans ces images certaines valeurs morales : sagesse, équilibre d'âme, dignité, etc., de tracer, finalement, le portrait idéal du paysan. On y déchiffre le début d'un procès de transfiguration programmatique de l'univers paysan, auquel Ressu ne pourra pas non plus se

soustraire entièrement, tel que, plus tard, dans son œuvre *Faucheurs se reposant*.

Les compositions de Theodorescu-Sion, après 1920, jonglent avec nombre de personnages, engrenés dans des actions qui se déroulent d'une manière épique. Le paysage, quoique réduit à sa fonction d'arrière-plan de divers moments de la vie quotidienne, souvent organisés d'une façon scénographique, est considéré comme élément caractéristique et significatif de l'espace géographique roumain et reçoit une ampleur considérable. Souvent, l'image est limitée sur les côtés par de majestueux troncs d'arbres, une sorte de coulisses de scène enfermant entre elles de nombreux plans qui s'échelonnent ainsi pour articuler un espace de grande profondeur, suggestion provenant des compositions de nus de Cézanne, mais, aussi, de quelques tableaux de Derain, qui s'inspiraient de la même source.

Ce qui aujourd'hui peut paraître plutôt artifice technique dans ses compositions, s'imposait à l'époque de leur exposition comme un travail de haute et difficile qualité, savamment élaboré et accompli avec désinvolture. Le déroulement épique des sujets paraissait intimement subordonné à l'ordre et à



Fig. 2. — Ion Theodorescu-Sion, *Méditation*, coll. Dr. Elena Crucianu



Fig. 3. -- Ion Theodorescu-Sion, *Au bord de l'eau*, Musée d'Art de la R.S. de Roumanie

l'équilibre formel de l'image. Blaga affirmait : « L'intention de la composition monumentale prime. Arbres et bêtes se soumettent, avec toute leur force de pierre, aux côtés triangulaires ou aux diagonales fictives sollicitées par l'œil amoureux d'ordre de l'artiste. »²⁶ Et il ajoutait : « L'habileté avec laquelle Theodorescu-Sion réconcilie organiquement la vitalité surnaturelle des arbres et des hommes avec l'acier élastique de l'ossature qui articule l'ensemble stupéfie encore davantage l'œil qui contemple ces tableaux »²⁷. N'oublions pas que ce qui a imposé

Fig. 4. — Ion Theodorescu-Sion, *Le retour de la foire*, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie



à la critique les tableaux de Theodorescu-Sion a surtout été leur qualité strictement artistique. Il a ébloui ses contemporains par le spectacle continu de ses métamorphoses stylistiques, savamment dirigé du symbolisme au pointillisme, du cézannisme à l'adaptation de certains éléments de l'art de Derain ou de Friesz, et jusqu'à leur association à des échos de peinture pré-renaissance et renaissance, dans l'esprit des idées les plus récentes du nouveau classicisme à la mode, toutes ces influences étant assez habilement fondues dans la syntaxe formelle de manière à donner l'impression d'une vision unitaire et personnelle. Sa peinture répondait aux nécessités du moment²⁸ et paraissait extrêmement moderne, capable de résister « aux comparaisons avec les valeurs internationales ».

« Priorité du volume », « volumes comme des blocs énormes », « hyperplasticité », « densité et poids du volume » qui « coupe la respiration » — ce sont là des qualificatifs de la critique qui, tous, indiquent clairement l'engagement de Theodorescu-Sion sur la voie de la nouvelle esthétique classique.

Le goût pour la composition répondait, lui aussi, au nouvel impératif du rétablissement de la hiérarchie des genres dans laquelle le visage humain, introduit dans la composition ou réduit au portrait, occupait de nouveau la première place. Dans ses commentaires concernant une exposition du groupe *Novecento 1926* Lionello Venturi, qui avait quelques réserves sur la nouvelle orientation, ne pouvait s'empêcher de constater que « l'une des propositions les plus explicites du goût prédominant des dernières années était de marquer une différence de dignité entre la peinture qui met l'image de l'homme dans son centre et le paysage » et que « le visage humain est devenu le centre programmatique de toute activité artistique, la composition étant entendue comme une architecture de volumes »²⁹. Dans le contexte des aspirations générales vers un art national c'était sans doute bienvenu de greffer à cette esthétique des sujets roumains. Mais c'est évident que Blaga, Cisek, Vianu ou Nenițescu, qui souvent

s'étaient prononcés sur la véritable nature de la spécificité nationale en insistant que, seuls, le sujet ou la note folklorique, la note ethnographique, ne pouvaient suffire pour attribuer un caractère roumain à une œuvre d'art, n'ont pas apprécié la peinture de Theodorescu-Sion tout juste à cause de ses sujets.

Lors de sa conférence *L'âme roumaine dans l'art*, qui a eu lieu en 1928, dans le cadre d'un cycle de quatre conférences dédiées au thème « de l'âme roumaine dans la littérature et l'art », Cisek affirma : « Ce qui est sûr c'est que, seuls, les plus naïfs des naïfs pensaient que l'art de l'artisan Theodorescu-Sion est appelé par nous art roumain simplement grâce à ses motifs de la vie paysanne : des femmes auprès des sources d'eau, des vieux portant des fardeaux, des bergers jouant de la flûte et ainsi de suite »³⁰.

Cisek exposait son propre point de vue, après avoir passé sommairement en revue les efforts pour révéler les caractères de l'art roumain, se référant, avec réserve toutefois, à Șirato, auquel il reconnaît le sérieux de la démarche, mais auquel il reproche de s'être limité à l'aspect purement formel de la question ; à Nenîtescu pour lequel il n'a que des éloges et à Marin Simionescu-Râmnicéanu qu'il envisage sous un jour critique. Se revendiquant des écrits de Max Dvorak, de son « Kunstgeschichte als Geistesgeschichte », Cisek était d'avis que l'histoire de l'art ne peut plus se faire en ignorant les autres manifestations de l'esprit humain. « Mais commençons avec le commencement, non pas avec la forme, avec les réalisations dans les arts populaires, dans l'architecture et la peinture religieuse ou dans le nouvel art plastique, commençons avec cette matière première spirituelle, avec la structure psychique qui, dans le titre de nos conférences, s'appelle l'âme roumaine »³¹.

C'est pourquoi il se propose de sonder l'art populaire, mais aussi, la poésie, les habitudes, les croyances, en un mot, le folklore dans son acception la plus vaste. Mais la recherche parallèle de toutes les zones de manifestation de l'esprit resta un projet ambitieux qui pouvait être seulement esquissé, non



pas achevé au cours d'une conférence. Cisek se borna d'accréditer un lieu commun des spéculations ayant comme thème « l'âme roumaine » et il plaça le « dor » (sorte de nostalgie) tout au centre de la définition qu'il essaya de donner de la formule psychique autochtone.

La contribution qu'il s'efforça d'apporter aux discussions de l'époque pour préciser les caractères spécifiques de l'art roumain appartient aux essais d'identifier dans les arts visuels cette « aspiration », cette « inquiétude », ce « jeu entre réalité et hallucination », autant de synonymes de la notion de *dor*. L'expression que prend le *dor* dans les arts visuels, sur les tapis et

Fig. 5. — Ion Theodorescu-Sion. La source, Musée d'Art de Iași



Fig. 6. — Ion Theodorescu-Sion, *Le blanchissage*, Musée de Banat, Timișoara

dans la poterie paysanne, dans la peinture et l'architecture médiévale et jusque dans la peinture de Luchian et de Theodorescu-Sion, ou la sculpture de Brâncuși et de Milița Petrascu, serait une certaine façon de concevoir l'espace comme « élément contenu et pourtant, ouvert », une « liberté de la composition dans un espace donné »³².

Quant à Theodorescu-Sion, Cisek analyse dans ses compositions la manière de configurer cet espace ambigu, à l'ouverture incertaine, le rapport de la ligne avec la surface, il souligne la qualité d'émail de la couleur et sa

Fig. 7. — Ion Theodorescu-Sion, *Auprès du monastère*, coll. privée



gamme chromatique intimement liée à celle de la céramique de Transylvanie et le considère par là « inconsciemment vivement lié à l'art populaire », tout comme Luchian.

Pareillement, l'absence de hiérarchie dans le rapprochement des créatures humaines et des éléments de la réalité environnante, « la représentation de l'homme, lui-même, au milieu du paysage, nous rappelle une loi fondamentale de l'art populaire : l'homme ne domine pas la nature qui l'entoure ; il pousse de la terre pierreuse et rocailleuse des paysages de Theodorescu-Sion tout comme la plante, l'arbre, l'animal »³³. Les personnages qui peuplent les compositions de Sion pourraient ainsi être comparés aux « héros passifs » de Sadoveanu ou aux paysans de Calistrat Hogăș.

Mais, au-delà des arguments subtils, nécessaires à démontrer la présence de « l'âme roumaine » dans la peinture de Theodorescu-Sion, il y a, aussi, des motivations plus simples, des convictions plus élémentaires qui ont agi en souterrain, en quelque sorte inconsciemment, ou de toute façon, d'une manière inavouée, dans l'évaluation de cette peinture. Șirato, par exemple, considérant rétrospectivement « la manière dont il a été possible qu'un art autochtone naisse chez d'autres peuples », remarquait le fait que « le paysage de chaque pays, de chaque région a son propre caractère distinctif, conditionné par la situation géographique et la nature du sol et de la végétation. La représentation de ce caractère spécifique et individuel, par l'omission de tout ce qui est accidentel, a engendré dans tous les pays avec une culture artistique cet art merveilleux que les Allemands appelaient *Heimatkunst*... »³⁴. Tout cela en dépit du fait que Șirato ne se soit pas limité à ces préceptes et qu'il ait lui-même essayé une élaboration moins simpliste du concept d'art national.

Cette manière d'envisager les choses réactualisait l'idée de l'esthéticien allemand Wilhelm Heinse, contemporain du *Sturm und Drang*, qui affirme que l'art national s'édifie sur l'observation directe de la nature et de la vie. Adrian Maniu professait avec conviction des opinions pareilles en se revendiquant de

Taine. En 1919, Maniu publiait une série d'articles ³⁵ sur l'art, l'architecture et la poterie roumaines, insistant sur le processus de formation du caractère national des œuvres d'art. Il considérait que l'incursion dans la mythologie roumaine et la représentation du paysage local devraient être les sources d'inspiration de l'art roumain. C'est pourquoi il suggérait aussi la nécessité de certaines modifications dans le système de l'enseignement artistique, conduisant à l'élimination des tendances imitatives, à une étude plus sérieuse de la nature et à l'évocation du passé. On constate donc qu'un entendement du problème en désaccord avec l'évolution de la sensibilité et du phénomène artistique moderne continuait d'exister. Qu'on ne s'y trompe pas : la présence du sujet « roumain » a bien eu son rôle dans l'identification de ce qui était considérée comme la spiritualité autochtone. « Ce sont les montagnes de la Roumanie » disait Cisek lui-même faisant allusion à la peinture de Sion, « pleines de forêts ombrageuses, de rochers et de pierres qui nous parlent quand nous regardons ces formes vivantes » ³⁶.

Si, envisagées dans la perspective actuelle, l'histoire de l'art roumain ne peut plus intégrer ces compositions ambitieuses qui ont suscité l'enthousiasme de l'époque — *Izvorul Troiței* (La source du Calvaire), *Străjerii* (Les veilleurs) *Șipotul din pădure* (La source dans la forêt), *Plăieșii* (Les gardes) etc. — il existe, pourtant, parmi les œuvres thématiques de la troisième décennie, quelques-unes qui sont peintes sous l'influence d'une imagination plus sincère, où l'on trouve l'expression d'une communication plus directe avec le sujet, sans le fardeau ankylosant d'un programme trop rigoureusement assumé.

Mais on ne saurait trouver d'argument pour épargner à un tableau comme *Șipotul* (La Source) (1927) l'accusation de « kitsch folklorique » ³⁷ ou bien aussi *Icoană de la țară* (Icône de la campagne) (1930) où, ce qui jadis a pu être tenu pour authentique devient manière et atteint son maximum de superficialité et de conventionnel.

Le grand succès de la peinture de Theodorescu-Sion s'explique finalement



par cette alliance réalisée avec une certaine verve artistique, entre un langage très moderne et des thèmes explicitement roumaines. L'évaluation si exagérée et enthousiaste de sa peinture constitue un exemple de la façon dont un certain *Zeitgeist* influençait les esprits les plus érudits et clairvoyants. Si aujourd'hui on ne peut plus être d'accord avec une telle appréciation, on doit quand même reconnaître qu'elle a eu une influence positive à l'époque, en subminant de fausses réputations et valeurs profitant de la faveur officielle. Un exemple concluant en est le peintre, plus que médiocre, Paul Molda qui, concurrent de Theodorescu-Sion, obtenait la commande des mosaïques du mausolée d'Alecsandri, à Mircești.

★

On inaugurait en 1931 *L'exposition rétrospective d'art roumain* organisée par Ștefan Nenițescu et Cisek et que les critiques de l'époque considérèrent « une admirable leçon d'histoire de l'art roumain » ³⁸. Excluant des peintres comme Vermont, Verona, Strimbu, Costin Petrescu, etc. « abandonnant officiellement, donc, des préjugés qui accordaient les premières places à des peintres médiocres seulement parce qu'ils avaient jadis connu la faveur du public » ³⁹, cette exposition signifia tout à la fois un acte de courage et un exemple de conscience artistique.

Fig. 8. Ion Theodorescu-Sion. *La source dans la forêt*, coll. privée



Fig. 9. — Sabin Popp. Autoportrait au bandeau jaune, coll. Unda Popp

Dans cette importante exposition Sabin Popp figurait à l'immédiate proximité de la triade Grigorescu, Andreescu et Luchian, ce qui était signifiant pour la position qu'on lui accordait dans la peinture roumaine. L'analogie avec Andreescu avait déjà été faite par Cisek, en 1928, à l'occasion de la mort prématurée du peintre, âgé de 32 ans seulement : « Un jour on fera un parallèle entre le fanatisme intérieur d'Andreescu et la constance d'âme présentée par Sabin Popp dans ses derniers chefs-d'œuvre. Car, en regardant ses peintures, une substance spirituelle nous parle, substance qui l'aurait conduit probablement vers un style d'une ampleur intérieure indépendante » ⁴⁰.

Ionel Jianu commentait aussi la présence de Sabin Popp dans l'exposition mentionnée : « Sabin Popp est pénétré de sentiment religieux. Cette simplicité primitive a un rythme profond et solennel, comme une messe pieuse. Elle a cet accent sévère des choses qui dépassent le profane et s'intègrent dans une harmonie s'élançant au-delà de la vie » ⁴¹.

Comment avait réussi Sabin Popp à impressionner si profondément ses contemporains ?

Sa peinture constitue une réponse parallèle à celles de Șirato et Theodorescu-Sion dans le débat autour de l'effort visant à récupérer la tradition dans le sillon de la modernité, mais elle le fait d'une façon plus immédiate et plus adéquate au moment, comme une allusion, sans équivoque, à la peinture médiévale roumaine de souche byzantine.

Au début, l'intérêt de Sabin Popp pour la peinture de nos anciennes églises s'est déclenché dans un contexte, disons, mondain. Rivalisant avec Marthe Bibescu (comme l'affirme Nenitescu, admirateur et ami intime du peintre) qui avait décoré une salle de sa maison de Posada d'une grande broderie créée par Nora Steriadi et représentant les ancêtres de sa famille ⁴², Maruca Cantacuzène lui avait commandé pour son



Fig. 10. — Sabin Popp, La femme de l'artiste à la fleur Jaune, coll. privée



Fig. 11. — Sabin Popp, *Autoportrait à la fleur rouge* Musée d'Art de la R. S. de Roumanie

salon de Bucarest une série de copies des fresques des fondateurs des églises élevées par les Băleni et les Cantacuzènes, ses propres aïeux.

Le contact direct avec la fresque médiévale imposé à Sabin Popp par cette commande a fini par être une révélation. Dès ce moment, il déclare savoir ce qu'est la peinture.

Sabin Popp n'exécute pas seulement les copies des portraits des fondateurs de l'église de Băleni ou du monastère de Sinaia ; en dehors de ces commandes, il exécute des ébauches coloriées des fresques vues pendant ses voyages dans

les monastères moldaves de Neamț, Bistrița, Horaița. Il s'enthousiasme devant l'Eglise Princière de Curtea de Argeș et achète le volume consacré à ce monument par la Commission des Monuments Historiques. De Neamț il écrit à Nenitescu : « j'ai pris quelques ébauches des compositions de l'église. Elles sont extrêmement intéressantes. C'est ici que je les ai coloriées pour ne pas oublier l'impression d'harmonie »⁴³. Il ajoute à propos de Bistrița : « je l'ai revue avec plaisir et cette fois-ci j'ai découvert des choses qui m'intéressent infiniment ; c'est là-bas que je voudrais rester deux semaines pour étudier les fresques qui sont d'une beauté jamais vue »⁴⁴.

On y reconnaît la « soif de documentation sur notre passé » dont parlait Petru Comarnescu lorsqu'il constatait que l'histoire a cessé d'être un domaine réservé aux spécialistes. « N'oublions pas l'agitation de nos jeunes intellectuels devant les découvertes de l'Eglise Princière d'Argeș. N'oublions pas les discussions sur ces fresques ». Et il continue, enthousiaste et enflammé d'orgueil national : « N'oublions pas notre fierté devant la preuve que nos princes n'étaient pas de simples paysans sans

Fig. 12. — Sabin Popp, *Copie d'après Paul Gauguin*



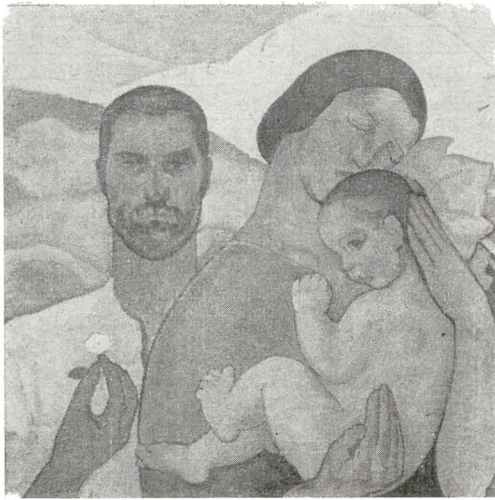


Fig. 13. Sabin Popp. *La sainte famille*, détail, coll. privée

instruction, mais des princes connaisseurs de la civilisation de l'occident »⁴⁵. Pour le critique Petru Comarnescu l'intérêt passionné voué aux valeurs du passé représentait un trait caractéristique de la génération de l'après-guerre.

La renaissance du goût pour notre peinture médiévale doit être sans doute mise en corrélation avec les débats autour de la formule ethnique roumaine qui privilégiaient soit la composante latine, soit l'orientale. Comarnescu cherchait à concilier ces positions contraires et voulait l'équilibre lorsqu'il affirmait : « Nous sommes fiers aujourd'hui encore de notre origine romaine [...] mais nous sommes fiers de la religion de Byzance aussi et de la greffe apposée sur ces Daces de bon aloi. Et de l'influence slavonne. Et la génération présente préfère être plutôt un carrefour qu'une voie parallèle. Et elle croit ferme que notre peuple est une synthèse dont les éléments ont été, les uns, trop aimés, les autres, trop ignorés »⁴⁶. C'est important de préciser que Petru Comarnescu, se situant d'une manière décidée et ouverte sur une position opposée à l'orthodoxisme de Nichifor Crainic⁴⁷, a su se dissocier de ce point de vue de l'attitude exclusive qu'à un moment donné, le journal *Gândirea* (La Pensée) se mit à soutenir.

Ensuite, il existait dans l'art roumain un exemple de grande autorité, souvent mentionné dans les discussions

concernant la tradition. Il s'agit, évidemment, de Brâncuși, « le premier artiste roumain qui joue un rôle européen dans l'évolution de l'art », comme Blaga⁴⁸ le caractérise en 1923, en ajoutant qu'il « avait repris une tradition beaucoup plus ancienne que la sculpture traditionnelle, en renouant avec notre fond primitif, byzantin. Moi-même suis pour cet art. Pour une sorte de traditionalisme métaphysique qui dépasse le passé proche et fait la liaison avec les éléments les plus primaires de notre âme »⁴⁹.

Nous ne pensons pas suggérer qu'entre Brâncuși et Sabin Popp existeraient des points communs, les voies qu'ils avaient suivies étant totalement différentes, en dépit des « échos byzantins », comme les nommait Blaga⁵⁰ et qui auraient pu avoir des résonances dans les âmes des deux ; mais Brâncuși pouvait servir d'argument sérieux dans la tentative de soutenir la validité d'une démarche orientée vers la récupération de la tradition.

Que retient Sabin Popp du canon byzantin ? Ce n'est surtout pas la stéréotypie du visage humain, sans expression psychologique — le visage, « miroir de l'âme », continue à l'intéresser — mais une certaine virtualité de l'attitude corporelle rigide, du geste épuré, avec des valeurs symboliques



Fig. 14. — Sabin Popp, *Les ruines de l'église de Băleni*, coll. privée

et suggérant le détachement du contingent et, finalement, une tension de l'esprit à laquelle le psychologisme n'aurait pu accéder ; Sabin Popp, tout au contraire de Șirato, est intéressé, non pas par « l'essence formelle » de la peinture de tradition byzantine, mais par « le principe de cet art » qui « n'est pas la vitalité » mais « la spiritualité », ainsi que l'a précisé Blaga⁵¹ dans un texte sur Van Gogh, dont Sabin Popp était grand admirateur. Blaga disait à propos du Hollandais : « Van Gogh fuit l'impression qui vient du dehors, en cherchant l'expression chargée de l'intérieur par l'âme »⁵². C'est dire qu'au centre même du procès qu'on faisait alors à l'esthétique impressionniste — et qui avait connu comme revers l'exaltation postimpressionniste — on pouvait donc trouver des stimulants et des motifs justifiant le retour au byzantin.

D'autre part, la préoccupation de Sabin Popp pour le visage humain, pour le portrait et, obsessivement, pour l'autoportrait, l'assimile aux tendances « les plus profondes et les plus modernes qui renvoient au classicisme »⁵³ et dont parlait, en ces termes mêmes, Nenițescu, en 1926. « L'étoile polaire des nouvelles recherches », affirme Nenițescu, « est un classicisme nouveau, qui pourrait être nommé le classicisme qui n'est pas anonyme, le classicisme expressif. »⁵⁴

D'ailleurs, Sabin Popp se trouvait à Rome en 1919—1920, lorsque Giorgio de Chirico publiait dans *Valori Plastici* son article *Le Retour au métier*, qu'il terminait par ces mots : « Pictor classicus sum » ; la même année, 1919, apparaissait le livre de Carlo Carra *Pittura metafisica*, où il proclamait le retour à un idéal dont les modèles avaient été Giotto, Ucello, Piero de la Francesca.

Même si les peintures réalisées par Sabin Popp à Rome n'indiquent pas l'existence de contacts directs avec ce qui était nouveau dans le mouvement artistique italien (exception faite, tout à fait fortuitement, d'un dessin conservé à la Bibliothèque de l'Académie) la connaissance du grand art « de musée », des classiques et des primitifs



Fig. 15. — Sabin Popp, *Nature morte, icône*, coll. privée



Fig. 16. — Sabin Popp *Le Lycéen-Minus*, coll. privée



Fig. 17. — Sabin Popp, *Portrait de famille*, détail, le volet de gauche, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie.



Fig. 18. — Sabin Popp, *Portrait de famille*, détail, le panneau central, Musée d'Art de la R. S. de Roumanie

également, allait laisser des empreintes sur sa peinture, si bien que Nenițescu allait parler d'un « ... mélange de toscan et byzantin, réalisé inversement à la façon imposée par l'histoire, c'est-à-dire de Byzance à Florence, avec des agencements dans la ligne moderne »⁵⁵.

L'œuvre qui a concentré l'intérêt des critiques a été le triptyque *Portrait de famille* (Portrait de famille), considéré la —meilleure peinture du Salon Officiel de 1927 et, aussi, la synthèse des préoccupations du peintre jusqu'à ce moment-là.

Il y a aussi quelques tableaux importants qui marquent la période antérieure au triptyque. Il s'agit, surtout, d'une série de portraits, ce qui ne doit pas surprendre, du moment où sur le plan européen le portrait était considéré une sorte de pierre de touche de l'art de peindre. Quant à l'autoportrait,



Fig. 19. — Sabin Popp, *Portrait de famille*, détail, le volet de droite, Musée d'art de la R. S. de Roumanie

il était devenu une véritable mode artistique du temps. Partout dans le monde, en Italie, en France, en Allemagne, en Hollande, en Suisse ⁵⁶ on faisait des autoportraits en y introduisant les symboles de la profession — le pinceau, le chevalet, la palette de couleurs — ou avec une fleur à la main — comme dans le célèbre *Autoportrait avec chardon* de Dürer ⁵⁷, ou des autoportraits où l'artiste figurait parmi les siens.

Pour Sabin Popp il était, donc, naturel, dans ce contexte culturel, de revenir aux portraits des fondateurs et des peintres d'églises, le seul modèle significatif que pouvait offrir la tradition nationale en matière de portrait.

Nous assistons aux étapes — claires, rigoureusement dépassées par chaque œuvre nouvelle — d'un programme esthétique consciemment assumé, dès son premier autoportrait, de 1920, mélange d'investigation analytique et objective de ses propres traits et d'une attitude romantique, d'un pittoresque désordonné et impétueux, aux effets de clair-obscur et jusqu'au dernier, qui appartient au triptyque de la famille. Nous nous proposons d'analyser ici quelques-uns.

Autoportret cu legătură galbenă (Autoportrait au bandeau jaune) de 1924, tend, évidemment, vers la simplification et la concentration, la couleur s'applatit dans des zones vastes, le pinceau se discipline. L'image est de front, statique, le regard fixe, les mains croisés, dans un geste sinon hiératique, de toute façon, pondéré.

Deux ans après, *Autoportretul cu floare roșie* (L'autoportrait à la fleur rouge), précédé par *Portretul soției cu floare galbenă* (Le portrait de ma femme à la fleur jaune), accuse ce qui avait été jusqu'alors intention imprécise. La pensée picturale s'estompe en faveur d'un graphisme net, capable de structurer une vision monumentale vers laquelle aspirait Sabin Popp, se proposant la fresque comme modèle exemplaire. Ces métamorphoses s'imposent non par une réaction commune d'ordre formel à l'égard du désordre impressionniste, mais surtout par une aspiration à dépasser la nature visuelle de l'impressionnisme et accéder à un art aux significations majeures. Le pin-

céau et la fleur apparaissent comme attributs qui cherchent leur valeur symbolique.

Autoportretul (L'autoportrait) de 1927, offert à Nenitescu qui avait été très enthousiasmé par l'œuvre et avait suggéré à Sabin Popp de la signer en caractères cyrilliques ⁵⁸, sera repris identiquement dans le triptyque. On pourrait y ajouter, comme un chaînon intermédiaire important *Portretul lui Minuș* (Le portrait de Minouche), repris dans le triptyque, à l'arrière-plan duquel apparaît une icône, en gaise de citation significative. Nous reconnaissons ici le motif du tableau dans le tableau, qui revient, aussi, dans la série des natures mortes avec icône et qui est l'un des thèmes iconographiques les plus répandus du réalisme des années '20.

La dernière étape est l'effigie de l'artiste du triptyque. D'une autorité monacale — l'expression, l'attitude, les vêtements, les mains, dont l'une tient le pinceau, élevées comme pour la prière et l'offrande, tout parle de l'aspiration à récupérer la condition du créateur anonyme; cet autoportrait fut envisagé comme un art poétique. L'arrière-plan, d'habitude neutre, est maintenant occupé par des citations de la peinture médiévale; sur le volet de droite, des éléments de paysage, avec des arbres stylisés qui s'étendent sur le panneau central; il y a aussi sur ce même volet une ceinture décorative, comme celle qui partage les registres dans la fresque médiévale. Sur le volet de gauche, en nimbant le portrait de sa femme, se trouvent des silhouettes fragmentaires de quelques saints, la signature et la date en caractères cyrilliques.

L'idée de triptyque, qui nous renvoie à l'univers de la peinture médiévale, datait depuis quelque temps ⁵⁹ déjà dans l'œuvre de Sabin Popp. En 1925, il avait peint un triptyque à sujet religieux. En même temps, en Allemagne, par exemple, Otto Dix ⁶⁰ créait des triptyques afin d'exprimer son admiration pour Grünewald; Derain, à son tour, avait une véritable adoration pour la *Pietà* d'Avignon. A son exposition, le triptyque de Sabin Popp représentant *la Sainte Famille*, *Le Baiser de Judas* et *Le Christ avec Marie-Madeleine*, parut à Cisek comme

« très significatif pour les intentions de l'artiste et pour certaines conceptions de notre jeune génération qui n'apprécie plus les désuètes créations de plein-air, attestant que notre peinture du passé peut être paraphrasée au niveau d'une mentalité et d'une technique nouvelles »⁶¹.

Sabin Popp — et il n'était pas le seul parmi les peintres roumains — se préoccupait du retour à la peinture religieuse dans la manière moderne. Il a peint une copie d'une crucifixion de Gauguin, dont il avait lu le livre *Noa Noa*⁶² et, sans doute il s'est trouvé des affinités avec le mysticisme assez confus de ce dernier. D'ailleurs, Van Gogh, l'artiste que Sabin Popp vénérât, avait eu, lui aussi, la vocation religieuse, convertie ensuite en destinée artistique d'exception.

Pourtant, la peinture religieuse étant restée une expérience isolée dans le cas de Sabin Popp, en dépit des éloges qu'elle lui a valu, indique l'existence d'une réserve, d'une conviction même, qu'une reprise mot-à-mot des anciens thèmes n'était plus possible, d'où le retour au sujet profane, à l'implication subjective dans l'acte de la création.

Dans l'accord général des appréciations favorables sur le triptyque de famille, Tonitza, ayant l'intuition de certaines tensions demeurées sans solutions dans cette œuvre, exprime sa réserve. Sabin Popp « a dans son triptyque d'incontestables harmonies chromatiques, intelligemment soutenues pour la fresque. Mais nous trouvons certaine brusquerie entre les masques des portraits rigoureusement familiers et réalistes et le geste byzantin-symbo-

lique des personnages. Le seul visage de cet intéressant portrait de famille, qui correspond comme réalisation aux intentions de l'auteur, reste la silhouette même de l'artiste »⁶³.

L'observation de Tonitza est bien fondée, mais elle pourrait également être interprétée autrement. L'effort de joindre, plutôt que de fondre, des éléments disparates pourrait indiquer certaine prise de conscience de la distance qui sépare irrémédiablement le peintre du XX^e siècle du passé. Tandis que dans l'autoportrait l'effort d'annuler cette distance est approfondi, le triptyque, dans son ensemble, ne fait que suggérer le contraire et pourrait être interprété comme un collage parce que la juxtaposition des parties reste évidente. C'est ainsi que s'avouent d'une part une nostalgique aspiration à communiquer avec la tradition et d'autre part les hésitations, les incertitudes, liées aux possibilités de le réaliser⁶⁴; le sentiment du déchirement de la crise persiste jusque dans l'effort même de renouer le fil rompu. Le passé ne peut être refait, ni revécu de la même façon, il ne peut être que cité et vénéré.

Le problème des rapports avec la tradition est récurrent dans l'art, mais, aussi dans la culture roumaine et chaque nouvelle génération le repense dans ses propres termes. C'est pourquoi nous considérons justifiée notre insistance sur cette orientation des années '20, dans laquelle — en dépit du manque d'œuvres capitales — artistes et critiques d'art se sont engagés avec conviction et gravité au nom de l'idée de modernité telle qu'elle était comprise à l'époque.

Notes

¹ *Les Réalismes*, 1919-1939. Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 - 20 avril 1981, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 10 mai - 30 juin 1981 Cf. et *Cahiers de Musée National d'Art Moderne*, 7/8, 1981, numéro double, *Les Réalismes* 1919-1939.

² Cf. *Les Réalismes...* p. 6-7.

³ *Tendenzen der zwanziger Jahre*, 15 Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977. Cf. l'article de Wieland Schmied, *Die Neue Wirklichkeit. Surrealismus und Sachlichkeit*, 4, p. 1-36.

⁴ Cf. JEAN CLAIR, *Données d'un problème*, in *Les Réalismes...*, p. 8-14.

⁵ CHRISTIAN DEROUET, *Les Réalismes en France, rupture ou rature*, in *Les Réalismes...* p. 196.

⁶ JEAN CLAIR, *art. cit.* p. 8.

⁷ CHRISTIAN DEROUET, *art. cit.* p. 197.

⁸ ION MASSOFF, *De vorbă cu pictorul M. Bunescu*, in *Rampa*, 1921, 13 dec.

⁹ GEORGE PETRAȘCU, *O privire asupra evoluției picturii românești*, Academia Română, Discours de réception, LXX, 1937.

¹⁰ JEAN CLAIR, *art. cit.* p. 10.

¹¹ LUCIAN BLAGA, *Noul clasicism*, in *Patria*, 1922, 26 dec., reproduit dans le volume Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, Edition soignée, préface et bibliographie par Mircea Popa, Cluj, 1973, p. 63-65.

¹² PETRU COMARNESCU, *Expresia artei actuale. André Derain și clasicismul expresiv*, in *Politica*, 1927, 20 janv.

- ¹³ BONAVENTURA CALORÒ, *Noile orizonturi ale picturii italiene*, in *Politica*, 1927, 5 janv.
- ¹⁴ BONAVENTURA CALORÒ, *Mișcarea artistică în Italia. Interview cu Massimo Bontempelli, șeful școlii « Novecento »*, in *Politica*, 1928, 4 janv.
- ¹⁵ O. W. CISEK, *Eseuri și cronici plastice. Preface par Ion Biberi*, Bucurest, 1967, p. 101.
- ¹⁶ IONEL JIANU, *Salonul independenților din Paris*, in *Politica*, 1927, 10 febr. Jianu s'occupe de la présentation du mouvement artistique international dans d'autres articles, comme, par exemple, *Anarhismul estetic al lui Ardengo Soffici*, in *Politica*, 1928, 19 mai, où il expose le programme esthétique de Soffici (auquel il n'adhère pas), le comparant à Marinetti et Papini, tous, considérés « adorateurs de scandale ».
- ¹⁷ PETRU COMARNESCU, *Un adept al artei cubiste. De vorbă cu Dl. M. Iancu*, in *Rampa*, 1927, 3 mars.
- ¹⁸ LUCIAN BLAGA, *Serieri despre artă. Preface par Dumitru Micu*. Anthologie, étude introductive et notes par Emil Manu, Bucurest, 1970, p. 89.
- ¹⁹ II. BLAZIAN, *Demian*, in *Adevărul literar și artistic*, 1928, 12 febr.
- ²⁰ EUGEN CRĂCIUN, *Arta Română*, in *Gândirea*, 1923, no. 16—17, 5 et 20 Avril, p. 257.
- ²¹ Cf. IOANA VLASIU, *La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition (I)*, in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tome XIX, 1982, p. 21—33.
- ²² O. W. CISEK, *Eseuri...*, p. 105.
- ²³ PETRU COMARNESCU, *Duhul românesc de toldeana. De vorbă cu Ion Theodorescu-Sion*, in *Rampa*, 1927, 7 febr.
- ²⁴ O. W. CISEK, *op. cit.* p. 100.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 101.
- ²⁶ LUCIAN BLAGA, *op. cit.*, p. 83.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 83.
- ²⁸ Cf. AMELIA PAVEL, *Theodorescu-Sion*, Bucurest, 1967, p. 10 et les suivantes.
- ²⁹ LIONELLO VENTURI, *Pretesti di critica* Milano, p. 121.
- ³⁰ O. W. CISEK, *Sufletul românesc în artă și literatură*. Anthologie réalisée et commentée par Al. Oprea, Cluj, 1974, p. 21.
- ³¹ *Ibidem*, p. 21.
- ³² *Ibidem*, p. 23 et les suivantes.
- ³³ *Ibidem*, p. 29.
- ³⁴ FRANCISC ȘIRATO, *Încercări critice*. Preface et anthologie par Petre Oprea. L'introduction par Petru Comarnescu. Bucurest, 1967, p. 32.
- ³⁵ A. M. (ADRIAN MANIU), *Arta românească*, in *Adevărul*, 1919, 5 sept. Cf. les articles *Arhitectura românească și Olăria românească*, in *Adevărul* 1919, 14 nov. et 4 déc.
- ³⁶ CISEK, *Eseuri...* p. 104.
- ³⁷ THEODOR ENESCU, *Somnul rațiunii critice*, in *Arta*, no. 6, p. 36.
- ³⁸ IONEL JIANU, *Expoziția retrospectivă de artă românească*, in *Rampa*, 1931, 9 et 14 oct.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ O. W. CISEK, *Eseuri...* p. 174.
- ⁴¹ IONEL JIANU, *art. cit.*
- ⁴² ȘTEFAN NENIȚESCU, *Portretul lui Sabin Popp* (manuscris) p. 138. Nous remercions Madame Adina Nanu pour l'amabilité de nous avoir mis à la disposition cet ouvrage.
- ⁴³ Apud ȘTEFAN NENIȚESCU, *op. cit.* p. 168.
- ⁴⁴ *Ibidem*, Dans l'espace balcanique, par exemple, le peintre grec Photis Kontoglou, très bon connaisseur de l'art occidental, faisait à la même époque, des copies, à la montagne Athos, d'après des manuscrits et des fresques, poussé par une aspiration similaire de récupérer la tradition artistique de son pays, cf. le catalogue *Tendenzen der zwanziger Jahre...* 4/p. 144.
- ⁴⁵ PETRU COMARNESCU, *Generația de astăzi și obiectele aduse ei*, in *Politica*, 1928, 20 juin.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ Cf. Z. ORNEA, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Bucurest, 1980, p. 446.
- ⁴⁸ LUCIAN BLAGA, *Ceasornicul de nisip...*, p. 200.
- ⁴⁹ I. VALERIAN, *Cu scriitorii prin veac*, Bucurest, 1967, p. 57.
- ⁵⁰ LUCIAN BLAGA, *Ceasornicul de nisip...* p. 200.
- ⁵¹ Idem, *Serieri despre artă...*, p. 35.
- ⁵² *Ibidem*, p. 23.
- ⁵³ ȘT. I. NENIȚESCU, *Expoziții și Salonul Oficial în genere*, in *Adevărul*, 1926, 9 mai.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ *Ibidem*.
- ⁵⁶ Cf. WERNER SPIES, *L'Impératif iconographique. La Nouvelle Objectivité et ses implications politiques dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres* in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 7/8, 1981, p. 223.
- ⁵⁷ Cf. le catalogue de l'exposition *Les Réalismes...*
- ⁵⁸ ȘTEFAN NENIȚESCU, *Portretul lui Sabin Popp...*, p. 189.
- ⁵⁹ Pour l'importance accordée par Sabin Popp à l'organisation des images dans le tryptique, cf. Adina Nanu, *Sabin Popp*, Bucurest, 1968, p. 21.
- ⁶⁰ Cf. WERNER SPIES, *art. cit.* et Günter Metken, *Un art démocratique : le portrait de la Neue Sachlichkeit*, in *Les Réalismes...*, p. 110—126.
- ⁶¹ O. W. CISEK, *Eseuri...*, p. 173.
- ⁶² ȘTEFAN NENIȚESCU, *op. cit.* p. 167.
- ⁶³ N. N. TONITZA, *Serieri despre artă*. Introduction par Arghezi, textes adnotés et préface par Raoul Sorban, Bucurest, 1962, p. 130.
- ⁶⁴ Pour le problème de la relation avec la tradition dans la peinture des années '20, cf. Werner Spies, *art. cit.*

LA PEINTURE COMME ÉTAT CYCLIQUE

Cycles thématiques dans la peinture roumaine contemporaine

Marin Gherasim

I. *L'œuvre unique et l'œuvre sérielle.* Avec l'aphorisme : « Je ne cherche pas, je trouve ! », Pablo Picasso ne faisait que nier inconsciemment tout le sens de sa démarche artistique révolutionnaire. Car, qu'aurait été l'œuvre du grand Espagnol sans les perpétuelles et passionnées recherches, qu'aurait-elle signifié pour la définition de soi-même et, implicitement, d'un siècle ayant une vocation prodigieuse de la mise sous le signe du doute, que serait-elle devenue si elle n'avait pas été prise de l'éternelle fièvre de poser des questions ? L'in-fatigable expérimentateur créait une inattendue vision conservatrice de l'art, se faisant le représentant, malgré lui, d'une mentalité, d'une conception qui s'était éteinte : celle de l'artiste créateur de « chef-d'œuvres » d'œuvres finies, « définitives ».

Notre siècle a débuté par un esprit vif, ouvert aux recherches, opposé aux ossifications de toutes sortes, c'est pourquoi nous devons considérer avec circonspection l'assurance affichée par le grand artiste, qui était plutôt un acte voulu terrible que l'expression d'une conviction intérieure. Parce qu'il n'y a rien de plus opposé à la vie, au vivant, que le « définitif ». La vie, tout comme l'art, est processus, lutte des contraires, équilibre fragile, instable, transformation, but à atteindre. Les œuvres considérées « œuvres finies », « homogènes » contiennent un brin du réflexe

de la mort qui nous offre le sens le plus expressif du définitif (nous soignons « les œuvres définitives » des disparus ?)

Si on regarde un peu vers l'Orient, le berceau de tant de sagesse, on peut constater que pour les anciens Chinois le principe Dao comme principe génératif, exprimait la potentialité, la possibilité de l'existence et de la non-existence, le principe de l'éternelle germination. « *Dao de Jing* implique l'idée du dédoublement de l'unitaire et, en même temps, son affirmation comme nature du principe, grâce à laquelle *il engendre l'infini* (s.n.) sans effort »¹. L'artiste antique chinois, pénétré par cette philosophie, considérait l'acte de la peinture comme l'expression des grandes énergies créatrices du cosmos, dont le fluide dynamique était capté et transmis dans l'acte de la création de l'image par l'intermédiaire de la main. Tout était mouvement, énergie, transformation. L'artiste devait être capable de les capter et de les transmettre. L'acte de la peinture devient chez les anciens peintres chinois une métaphore de la genèse cosmique, de la perpétuelle régénération universelle. L'œuvre a une valeur autonome relative, ne pouvant réaliser le but du peintre chinois — la consonance avec la grande transformation cosmique — qu'insérée dans une suite d'œuvres. A la différence de l'esprit de l'Orient, qui établit des relations pacifistes, d'unité consub-

stantielle entre l'homme et le cosmos, entre humain, végétal, minéral, animal, règnes qui palpitent d'une vie secrète qui les lie fraternellement dans la grande unité du Tout, l'esprit européen, dichotomique par excellence, sépare et oppose, distingue des catégories polaires, antagoniques. Esprit et matière, considérés séparément et étant opposés, le bien et le mal, la symbolique de la lumière et des ténèbres dans une irréconciliable confrontation, le divin et l'esprit du mal, toutes sont les expressions de l'esprit européen, déchiré entre des oppositions polaires. D'où, la grandeur du geste existentiel d'optien, dans un monde des possibilités égales.

Représentant de cette spiritualité, pleine de tension morale, ayant comme point de départ la dialectique de la vie et de la mort, le philosophe Stéphane Lupasco se demande si l'œuvre d'art ne suit pas la même loi de la contradiction des oppositions et leur pacification dans un acte intégrateur. « Je me demande si la source et le sens même de l'art ne se trouvent pas justement dans ces infatigables et multiples procès d'*homogénéisation mortelle* et d'*hétérogénéisation régénératrice* qui se constatent à la base de notre information sensible sur le monde... »². En analysant l'état de contemplation de « connaissance de la connaissance », il affirme qu'on ne peut y parvenir que par la contradiction. Du point de vue esthétique : « Dans les choses de l'espace, de la matière brute, dans les représentations statiques l'artiste va mettre du temps, de vie, du mouvement (la peinture, la sculpture); dans les choses du temps, de la matière vivante, des sensations successives, de l'éternelle diversité il va mettre d'espace, quelque chose de "ressemblant", sous la forme du rythme surtout (la danse, la musique). Il opposera à la transformation génératrice de conscience qui identifie, une transformation génératrice de conscience qui diversifie, et inversement. Il doit, donc, se soustraire à l'une ou à l'autre des deux transformations qui le tentent et il doit engendrer l'une des transformations qui n'est autre que celle que nous avons nommée quantique. Il va créer ainsi les sortiments de quantas qui ne sont autres que les œuvres d'art »³. Le processus de la création est, donc,

une suite ininterrompue d'envisagements, d'affirmations dans le concret individuel de l'œuvre et de négations, retours, signes d'interrogation, nouvelles affirmations au niveau de l'œuvre entière, une succession d'individualisations et généralisations dans un inextricable interconditionnement réciproque. Ce processus est exprimé parfaitement par le *cycle plastique*, par l'œuvre sérielle. Dans ce cas la liaison entre les œuvres se réalise conformément à un principe transindividuel, qui ne nie pas la réalité individuelle de chaque œuvre. Chaque œuvre se « glace » pour un instant dans sa réalité individuelle pour renaître au niveau du sens donné par toute la série, entendue comme transformation.

II. *Types d'accessibilité cyclique. L'analyse de quelques cycles picturaux.* La structure problématique des cycles est différente. L'idée d'insérer les œuvres est conditionnée par des nécessités et des motivations souvent antinomiques, dictées par la structure sensible et intellectuelle différente de chaque artiste. Une chose reste commune : la nécessité de dépasser le cantonnement dans « l'œuvre unique ». Nous allons analyser quelques cas disparates, mais significatifs pour notre thème.

La nature théorique d'un *Josef Albers*, *Max Bill*, *Victor Vasarely* les a conduit à la recherche visuelle scientifique, à la recherche fondamentale du langage. Le problème essentiel qu'ils se posent et qu'ils essayent de résoudre d'une manière personnelle est celui du rapport entre la réalité physique, tangible et l'effet psychique, visuel. Le problème de l'art devient un problème de la codification de ce rapport dans l'image. La méthode, basée sur l'expérience et la sélection des résultats a comme objectif principal l'élucidation, rigoureusement expérimentale, de certaines réalités spécifiques au visuel : le contraste simultané et successif, le mouvement des couleurs dans le spectre, le problème des intervalles chromatiques (le rapport de détermination réciproque intensité — luminosité des couleurs), le fond inverse, les illusions chromatiques, la saturation coloristique, « la transparence apparente », les limites de couleur, etc. Toute cette problématique met en évidence les relations

mutuelles entre les éléments de l'expression plastique, le fait qu'elles n'existent que par le rapport, elles n'ont pas une existence autonome. Les images sont la succession des résultats d'une démarche logique, déductive de certains procédés de permutation. La série est la conséquence du développement nécessaire d'une prémisses donnée. La visualité est considérée une science connexe à l'optique, à la psychologie, à la sociologie, etc. L'artiste s'institue comme observateur impartial d'une expérience surindividuelle. « Par conséquent », écrit G. C. Argan, « aucune recherche ne peut avoir comme objet une seule image, mais une séquence d'images dont aucune ne peut être considérée privilégiée ou plus significative que les autres. Ce qui intéresse n'est plus l'image autonome, mais le rythme dans lequel les images se produisent, s'associent, se changent. Donc, l'élément essentiel de la recherche visuelle est le facteur cinétique »⁴.

La forme la plus logique de cette recherche est l'art des computers qui, ayant à la base les principes de permutation et la logique mathématique, réalisent le développement optimum d'une prémisses donnée. La combinaison des signes, ainsi que les possibilités de leur structuration prennent la forme la plus logique basée sur les calculs probables qui tendent à épuiser toutes les possibilités de rapport des éléments à l'intérieur d'une trame choisie.

Préoccupée par la multiple combinaison des signes dans une composition fixe, la série de « Pyramides » de Jennifer Bartlett dévoile un processus artistique spéculatif, incliné à des actions de nature formelle. Le concept de type sériel est induit du rapport constante-transformation au cadre d'une trame de composition donnée.

Horia Damian propose dans sa série de « Pyramides », née de profonds impératifs spirituels, une attitude complètement différente. La multiplication d'une même image, avec d'imperceptibles variations, gagne, chez lui, un caractère rituel, en créant des réverbérations infinies dans la conscience réceptrice, grâce à la charge émotionnelle et intellectuelle infusée à l'image et grâce à ses riches connotations culturelles. La série amplifie le motif, d'une

façon impressionnante, comme dans les hallucinatoires allées égyptiennes, bordées de sphinx.

Les formes du grand cycle de « Jardins suspendus » de Ion Gheorghiu sont sans cesse générées d'elles-mêmes, en émergeant d'un noyau vital, comme une matrice régénératrice. L'artiste utilise exprès, avec un sobre vouloir restrictif, une aire relativement réduite de formes, de solutions de composition, mais que de nuances de pensée, d'état, de moyens expressifs nous offre chaque nouvelle hypostase de son unique sujet ! Dan Hăulică écrivait à propos de l'artiste : « Est-ce que le pari des plus sévères, de Pallady, par exemple, que Ion Gheorghiu révere, n'était-il ainsi dans notre grande tradition ? Tendre non vers la variation des motifs, mais vers la jouissance de la vie et vers les idées qui naissent, infiniment réverbérées, en marge du motif »⁵. Le thème plastique unique, passé par de multiples solutions syntactiques et morphologiques, représente pour Ion Gheorghiu un programme suivi avec une certaine ferveur contrôlée, censurée.

Dans son cycle « La Mer » Ion Pacea ouvre d'autres horizons de sens plastique et s'implique autrement dans son ouvrage. La peinture devient un champ énergétique, le motif est assimilé par un acte sympathétique direct. Le cycle se réalise comme un séismogramme des états intérieurs par rapport au motif générateur, comme l'expression d'un contact émotionnel de grande tension. Sa peinture est vécue dans l'acte, dans le geste, dans l'action, dans une succession d'actions. La pensée du peintre est spécifiquement picturale, non littéraire, non discursive. L'expression picturale est modelée avec un maximum de souplesse sur le cortège des états, des sensations, des impulsions motrices, corporelles, du geste de la peinture. Sa façon de s'engager dans l'acte pictural est très près de ce qu'on a nommé « Action Painting » (où essentiel est le rôle de l'intuition, de l'émotion, de l'affectivité), mais sans le coefficient d'irrationnel que contient celle-ci ; chez le peintre roumain on décèle un vouloir de construction qui se définit dans le processus de l'élaboration de toute la série.

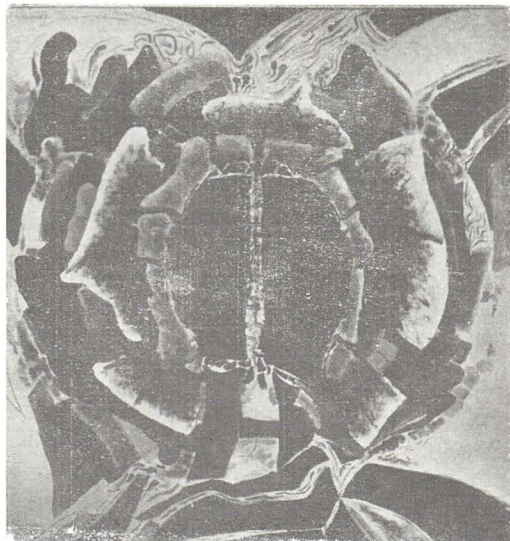


Fig. 1. — Ion Gheorghiu, *Jardin suspendu*

Pour *Horia Bernea* le motif objectif donné par les cycles « Colline » (I—IV) est confronté avec la réalité objective du langage ou des langages. L'image de la colline s'hypostasie différemment, en fonction des rapports toujours nouveaux qui s'établissent entre le motif matrice et la trame picturale, choisie avec des exigences toujours plus précises, de cycle en cycle. Il s'agit d'une conception polyphonique et non pas monodique. On découvre « l'existence d'une loi de production des images, de construction de la série » (comme l'affirme le critique Radu Procopovici) qui préside au niveau des microstructures, mais, aussi, au niveau de toute la série. L'artiste prouve du



Fig. 3. — Ion Gheorghiu, *Jardin suspendu*

pouvoir d'abstraction conceptuelle: ses images sont « les images de quelque chose », elles sont, en même temps les définitions des « situations de l'image », définitions de l'image comme telle, comme « lieu de l'action de peindre ». Le motif mentor, le motif matrice préside comme une constante référentielle à un ample processus qui vise les modalités mêmes de la constitution de l'image, des relations, des signes. C'est ainsi que la démarche cyclique

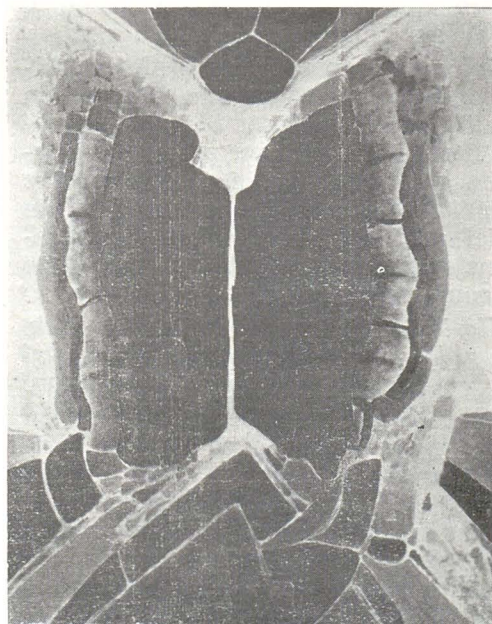
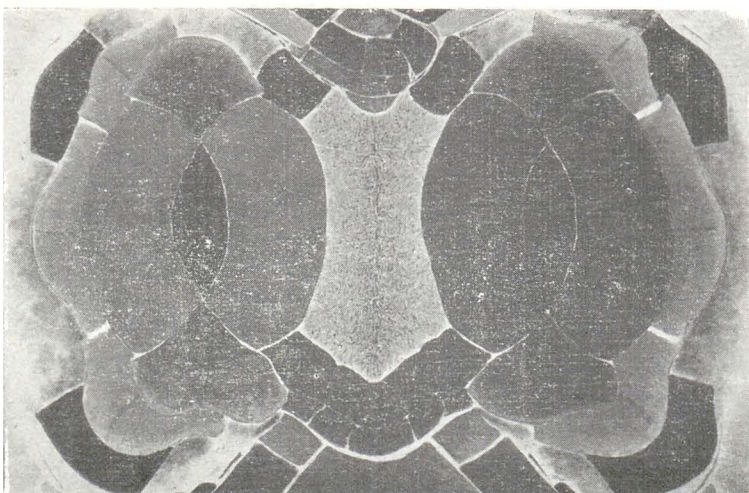


Fig. 4. — Ion Gheorghiu, *Jardin suspendu*

Fig. 2. — Ion Gheorghiu, *Jardin suspendu tricolore*



se réalise : l'image unique ne peut plus contenir l'ampleur du champ problématique proposé. Les procès se produisent à l'intérieur du langage, mais celui-ci révèle en permanence une réalité méta-linguistique, de nature psychique, morale. Et c'est ainsi que nous arrivons à la compréhension supérieure du cycle plastique comme chance de la définition de l'intérieur, par dévoilements successifs, opérés dans l'image, dans un processus de révélation graduelle de nos rapports avec le monde. Par pure technique de l'image le cycle devient technique spirituelle, champ de manifestation des pouvoirs, toujours nouveaux, d'engendrer, paradigme de la créativité. Pour Horia Bernea le cycle plastique n'est pas un simple exercice de « thème à variations », mais manière de révéler des états ontologiques fondamentaux. Au cas des cycles « Colline » ce processus s'est passé lentement, par un pouvoir de concentration, d'éliminations successives, par une détermination conceptuelle de plus en plus précise. « Avec "Deal" IV » déclare l'artiste « je me suis proposé encore une restriction du problème dans le désir d'une plus grande concentration, dans l'espoir d'une joie plus vive »⁷. D'extension quantitative, le cycle devient un problème de concentration qualitative, par contrainte autoimposée. Le résultat, loin d'atteindre la sécheresse, atteint le maximum de plénitude formelle et spirituelle. « Sous son pinceau », note l'inspiré N. Steinhard, « la peinture démontre que (...) les "unités" qui réalisent un "tout" ne sont pas les seules à être infinies ou à tendre vers l'infini et les possibilités de les combiner sont sans limite, mais, aussi, l'atmosphère dans laquelle elles naissent et durent peut changer *ad infinitum*, profondément et complètement »⁸.

Pour Sorin Dumitrescu le développement du cycle « d'architecture montante » (les « 7 hypersignes ») se réalise par la révélation du polymorphisme d'une idée directrice, dans ce cas, *l'idée de l'élévation*, de la verticalité hypostasiée dans sept situations fondamentales (comme l'affirme Andrei Pleșu dans une étude dédiée à l'artiste)⁹ : l'élévation de type volcanique, l'élévation par accumulations successives, par superposition, l'élévation orga-

nique, l'élévation paradoxale que l'artiste nomme « avancement par retraite » (qui, sur le plan moral, correspond à la réduction du quantitatif au profit du qualitatif, du spirituel, à l'ascension des marches spirituelles par la retraite dans l'intérieur, dans la réflexion austère), l'élévation lamellaire, mise en rapport de complémentarité avec l'approfondissement. L'exégèse d'Andrei Pleșu approfondit et nuance toutes les significations idéatiques et plastiques du cycle mentionné. Chez Sorin Dumitrescu le discours plastique se plie sur une rhétorique sousjacente, parfaitement articulée. Les images-signes s'enlacent (comme le peintre le déclarait récemment) suivant la logique linguistique d'une proposition dans laquelle la position des éléments plastiques se fait en fonction de la hiérarchie dans l'ordre topique. L'important pour Sorin Dumitrescu c'est le sens de la proposition, le climax des idées, le moyen essentiel d'information sur les significations des noms de l'existant, sur son souffle intégrateur, sur sa force de suggérer la profondeur cachée de l'Un-Multiple. L'analyse syntactique et morphologique est toujours illuminée par l'Étoile Polaire de l'Idée. Le cycle « Lieu » prouve de la même propension du peintre vers les archétypes, le même pouvoir de parler, par l'intermédiaire du concret plastique, des grandes significations métaphysiques. « Le lieu comme stricte clôture circulaire, après un appétit de centrage, est l'emblème de toute constitution, de toute édification, de toute réalisation »¹⁰.

La démarche cyclique se base dans la peinture de *Gabriela Pătulea-Drăguț* sur la nécessité de parcourir la voie qui mène de « *natura naturata* » jusqu'à « *natura naturans* », de l'enregistrement des apparences, de l'image iconique d'une nature qui se dévoile à tous les sens jusqu'à l'image de la nature qui se dévoile surtout à l'esprit, qui sonde et exprime symboliquement les essences. Le processus n'est pas simple et linéaire, parce qu'on ne peut jamais démarrer strictement, on ne peut séparer complètement le domaine des essences du domaine de l'apparence, l'essence étant comprise d'une manière solidaire et organique dans l'hypostase phénoménale par l'intermédiaire de laquelle elle

s'exprime. Il n'existe pas une essence comme telle et une apparence isolée, qui vive d'une façon indépendante. Le principe, l'archétype, préside dans chaque cas isolé. La révélation de l'essence se constitue dans la capacité de transcender le cas particulier isolé, accidentel, purement individuel et irrépréhensible et de déceler l'universel, le général, la loi qui gouverne toute l'espèce, le principe abstrait surindividuel d'existence, compris dans les déterminations de l'individuel (il faut nous y rappeler l'affirmation d'Ortega y Gasset: « L'essence de chaque chose se traduit dans le réseau pur de ses relations »). Dans la peinture de Gabriela Pătulea-Drăguț cette problématique est appliquée à la nature, à l'organique, au végétal qui s'instituent comme métaphore tutélaire de sa création. Dans son aspiration de capter et d'exprimer les essences l'artiste a parcouru une voie qui commence avec l'observation et l'équivalence plastique des données du paysage, précisément localisé, individualisé, de la peinture à motif, dans la bonne tradition impressionniste et post-impressionniste. L'étape était nécessaire et son assimilation a mis ses empreintes bénéfiques sur sa peinture actuelle, c'est-à-dire que l'abstraction essentielle à laquelle l'artiste est arrivée n'est pas sèche, elle contient une secrète vitalité et sublime de riches expériences sensorielles. Mais l'application sur ce motif de la nature s'est toujours intersectée, dans ce cas, avec les échos de la culture, du concept. A l'exception de quelques études d'école, peut-être, peu sont les œuvres de l'artiste représentant des paysages comme tels. Une propension vers la métaphore a fait que les images de Gabriela Pătulea-Drăguț aient toujours une « clé » métaphorique, s'ouvrant vers l'idée. D'anciennes peintures au thème végétal, comme « Les fleurs du potier », de 1966, provenaient de l'assimilation de la stylistique de l'art populaire (les motifs qui se trouvent sur les touloupes, surtout). Un bon exemple en est le tableau « Papillons », de 1973, où l'on sent l'affiliation subtile, allusive à la stylistique de la broderie ou de la fresque médiévale autochtone. Le renvoi à une certaine zone de spiritualité, à un certain espace et temps de la culture européenne

ou orientale, la signification métaphorique ont toujours été pour l'artiste l'auréole des images liées à la nature. L'exemple en est plus explicite dans la série des tableaux « Jardins espagnols » « Jardins italiens », dans le tableau « Troubadours » (1980), ou dans l'image « Brâncovenească » (1969) et seulement allusif dans la suggestive image « Arcade blanche » (1982) ou dans la suite de tableaux au thème de « L'Offrande ».

A une considération plus attentive, on peut suivre une trajectoire ascendante de clarifications conceptuelles, réalisée dans le processus de la permanente reprise du thème du végétal, de son développement concentrique dans d'amples séries d'ouvrages. La grande exposition organisée par l'artiste au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, en 1983, mettait en évidence, avec subtilité, cette trajectoire ayant une perception liée au motif d'extraction naturaliste, à l'image archétypale. Les cycles mentionnés posent, avec une clarté de plus en plus riche, les problèmes difficiles qui s'offrent à l'artiste extracteur de quintessences. Dans les dernières œuvres de Gabriela Pătulea-Drăguț les déclenchements des structures végétales sont tempérés par une trame ordonnatrice de type géométrique, trame qui se constitue dans l'un des pôles du binôme organique-géométrique, nature-concept. Cette trame, souvent visible (sous la forme de certaines figures géométriques qui organisent toute la composition), souvent présumée ou cachée, ordonne, d'une façon persuasive, une composition qui se veut infiniment expansive et dans laquelle l'organique, le végétal jaillissent avec une frénésie contrôlée.

Il y a un sens profond dans cette contreposition, dans ce dialogue entre les règnes, suggérant l'existence d'un ordre secret universel, l'existence de certaines lois qui gouvernent implacablement l'existant et le rend intelligible. Cet ordre gouverne, aussi, l'image plastique et par la logique de sa structuration le tableau devient une métaphore de la raison du monde.

Les derniers ouvrages du cycle végétal (« Offrande » — 1980, « Le carré vert » — 1982, « Le cerf volant enfeuillé » — 1982, « Le rectangle jaune » —

1982, « L'arcade blanche » — 1982, « L'arbre des joies simples » — 1983) traversent la pure problématique plastique, s'ouvrant à des compréhensions existentielles et reçoivent des sens moraux, affirmés avec discrétion et une noble mesure.

Le thème de la mer, des plages infiniment vastes, peuplées d'objets énigmatiques, de signes curieux, traversées par d'inquiétantes lignes énergétiques, est l'un des grands thèmes de la peinture de *Florin Niculiu*. Lieu-métaphore, le littoral, l'infinité des espaces du ciel et des eaux représentent pour l'artiste l'ambiance capable d'équivaloir le plus profondément et de la manière la plus suggestive son soi intérieur, plein d'appréhensions et dévasté d'inquiétudes. A ces images de la nature convient le mieux le nom de « paysages-état d'âme », la nature étant ressentie comme un participant, comme un grand réceptacle de jouissance de la vie, des états, des idées, des émotions, des rêveries de l'artiste. D'où peut-être la transcendance du particulier, de l'individuel, de la localisation et la particularisation de ses hypostase. La nature, le paysage s'hypostasient comme lieu générique, comme catalyseur de la vision intérieure, comme projection du monde intérieur. Elle est la grande « scène » sur laquelle se succèdent les images-symbole d'une intériorité effervescente, inquiétante. La possession du monde ne se réalise pas seulement d'une façon sensorielle, optique, mais chimérique, métaphysique, visionnaire, l'imaginaire convertit le réel dans une vision transfigurée du monde. « Tout comme pour Andreescu », affirme Aurel D. Broșteanu, dans une étude dédiée à l'artiste, « ce n'est pas la périphérie du sensoriel, avec l'émiettement qui lui est propre, qui attire l'intérêt, mais le centre vital même de toute perception, le lieu de convergence des pouvoirs du psychique, le point archimédien duquel naît l'univers de l'art : la réaction émotive. Souvent symbolisée dans les créations de la maturité par un cœur immense qui plane dans l'air comme un astre ("Postlude" — 1977), ou par des constellations brûlantes qui interfèrent le quotidien dans ses aspects communs ("Nature statique avec les flammes de la passion" — 1979), ou tournent solen-

nellement dans l'espace cosmique ("La passion accompagnant la pureté sur le ciel de Vama Veche" — 1977), ou le traversent impétueusement ("Rive infinie avec les flammes de la passion" — 1978) — la réaction émotive constitue — dès la première peinture figurant dans le catalogue ("A la source de Nisov" — 1949) jusqu'à la dernière ("Mimi" — 1979) le levier de la création de Florin Niculiu »¹¹.

Mais, dans son cas, la réaction émotive, l'affectivité ne se confondent pas avec le sentimentalisme édulcoré, mais elles constituent le lien de la conjonction supérieure de la pensée et du sentiment, le liant qui unit la réflexion stoïque, austère avec le trouble de la passion. Le peintre possède « un cœur pensant », pour lui, les concepts gagnent la couleur et la combustion des sentiments, le cerveau et le cœur palpitent à l'unisson. On déchiffre dans sa peinture une philosophie de vie, une pensée profonde, non rhétoriques, une philosophie infusée à l'image plutôt comme « état philosophique » que comme discours explicite. C'est peut-être pour quoi ses images sont aussi imprégnées de tension, de mystère, d'atmosphère méditative.

Même si un trait caractéristique de l'art de Florin Niculiu est la transcendance du physique, de l'optique, du sensoriel brut au profit d'un art visionnaire, même si dans son évolution on peut observer « le passage de l'esthétique de l'espace optique à l'esthétique de l'espace imaginaire »¹² (Aurel D. Broșteanu) il est important de souligner que son visionnarisme est fortement imprégné de l'existence morale, ses images s'instituent comme véritables emblèmes du dramatisme existentiel. Il y a un symbolisme latent dans toute la création de Florin Niculiu, son image renvoie toujours à l'idée, son particulier est toujours le véhicule du général, le concret s'enrichisse de sens métaphysiques et moraux. Dans ce sens, sa peinture « Arbre dans la nuit », de 1975, est l'emblème de la capacité de l'artiste d'investir l'immédiat, le tangible avec l'aurole de l'idée, de la signification. Mais cette capacité se révèle plus visiblement dans la suite de peintures dédiées à l'espace de la Mer. Le thème de la mer, des plages



Fig. 5. Gabriela Pătulea-Drăguț, *Cerf volant enfeuillé*

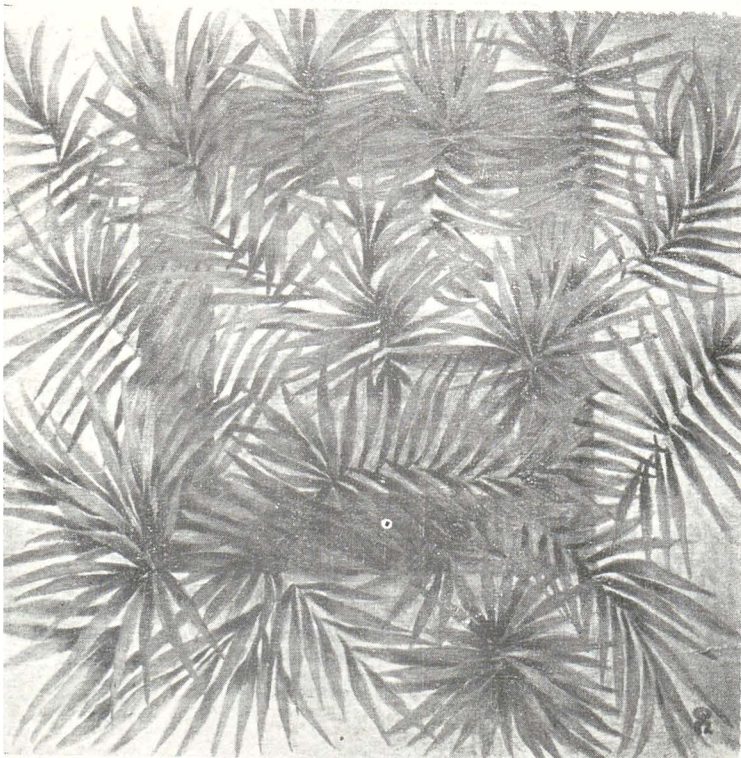


Fig. 6. — Gabriela Pătulea-Drăguț, *Le carré vert*

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

peuplées d'objets mystérieux est vieux dans la peinture de Florin Niculiu. On peut découvrir dans l'exposition rétrospective de 1979, organisée au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, des œuvres datées de 1964 (« Marine »), mais il est possible que ce sujet l'ait préoccupé depuis longtemps et il l'ait repris jusqu'à la cristallisation complète de l'idée (la série « Rive infinie » de 1979). Au cours de plus de quinze ans l'artiste revient sur le même motif, qu'il soumet à des modifications syntactiques, morphologiques, mais, aussi, de sens, d'état, de vision. L'imagination associative du peintre est soigneusement conduite vers la signification. L'association des éléments disparates dans ses tableaux ne vise pas la création de l'état de perplexité, ne se propose pas, d'une manière programmatique, d'obtenir le choc, l'insolite, le morbide ou l'absurde de type surréaliste. On peut même affirmer que sa peinture se sépare du surréalisme traditionnel. Le besoin de significations, d'un climat poétique méditatif déclenche d'autres ressorts créateurs qui mènent l'artiste vers d'autres finalités. Si au début de la série l'élément d'étrangeté se consommait en soi-même, plus tard, les allusions de plus en plus déterminantes à la sphère de l'existentiel, à la condition de l'homme dans le monde, naissent dans des images qui se trouvent sous le signe du « fabuleux mythique » ou du « fabuleux symbolique ». Tandis qu'une peinture comme « Plages avec O.V.N.I. » apporte des éléments de mythologie moderne, des vols cosmiques, une technique astronautique capable de produire des objets profondément insolites, d'autres tableaux comme « La passion accompagnant la pureté sur le littoral de Vama Veche » (1977), « Postlude » (1977), « Rive infinie avec les flammes de la passion » (1978), « Nuit tombante sur la plage de Vama Veche » (1977) ou « Nuit tombante sur la plage de Vama Veche » II (1979) dépassent le spectaculaire pur, l'insolite programmatique, l'étrangeté voulue, cherchée, tout en étant chargés de tension morale et transmettent un état de tension de la pensée. L'espace de ces tableaux est peuplé d'éléments chargés de significations symboliques : des marches qui

semblent mener à l'infini, mais qui s'interrompent brusquement, des instruments musicaux suspendus dans l'éther, avec des silhouettes étrangement anthropomorphisées (métaphore de la musique, peut-être, de l'harmonie des sphères et, aussi, symbole de l'humain projeté dans le cosmos), d'étranges astres-cristal polissés, symbole de l'accomplissement spirituel, des clepsydres qui mesurent l'éternel passage, des coquillages aux formes qui semblent se serrer en elles-mêmes, métaphore du besoin frénétique de connaissance de soi-même, d'introspection. Un tableau comme, « Postlude » (1977) projetait sur le ciel vaste, au-dessus des eaux, un cœur comme un étrange astre palpitant dans l'éther... Le peintre est toujours doublé du poète, du musicien, du philosophe. « Sa peinture reflète une sensibilité poétique peu commune, une rare capacité de capter et rendre les fluides mystérieux qui traversent le réel, la musicalité secrète d'un passage »¹³. Le cycle pictural devient l'espace de l'approfondissement dans une méditation, toujours renouvelée, sur les sens de l'existence.

Paul Gherasim, le peintre qui voit avec inquiétude « la maladie » de l'homme moderne, capable de tout simuler, « de faire de tout un prétexte, même de sa propre vie », s'approche avec précaution et discrétion, avec humble vénération de son sujet, devenu presque unique ces derniers temps : le paysan. Le cycle des « paysans dans les champs » s'est constitué après un métabolisme intérieur, totalement différent de celui d'autres artistes, qui s'exprime par l'intermédiaire des images cycliques. Ses images sont protégées de toute trace de déclamation. Le peintre ne désire pas démontrer quelque chose de précis, parce que ce quelque chose ne doit pas être démontré, il ne fait pas un effort d'éloquence. Tout est évidence. La signification du thème de Paul Gherasim est consubstantielle avec toute son éthique, avec ses croyances profondes, avec ses convictions qui sont sa vie même, c'est pourquoi tout effort de démonstration devient inutile. Les images s'ajoutent l'une à l'autre parce que le peintre médite avec cohérence et continuité à la condition de l'homme dans le monde. La figure du

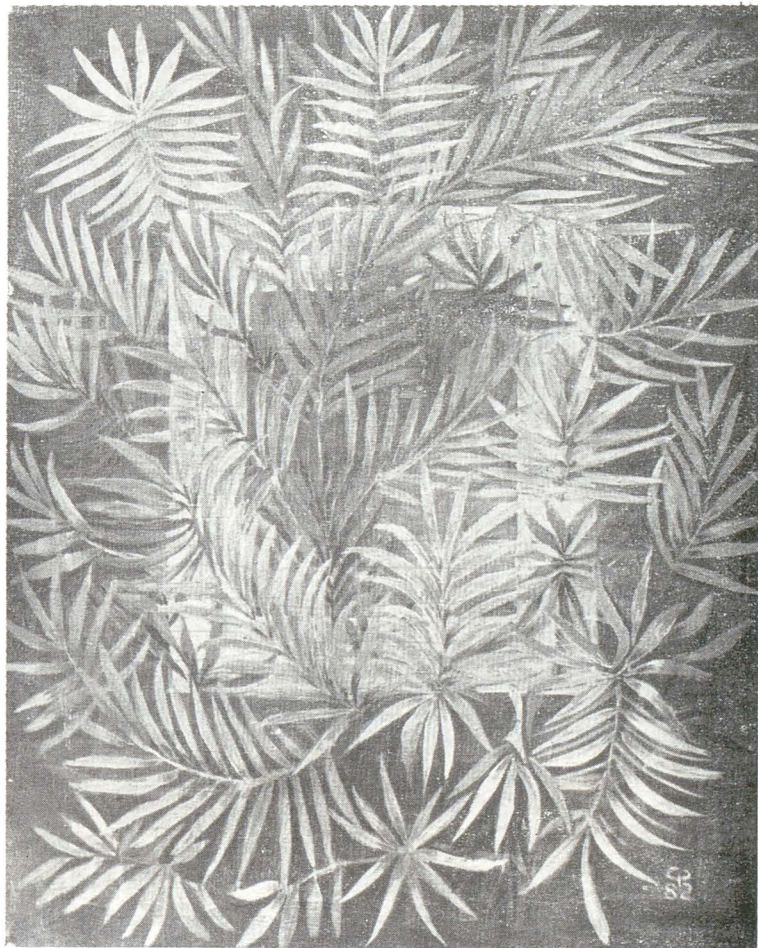


Fig. 7. Gabriela Pătulea-Drăguț, *Le rectangle jaune*

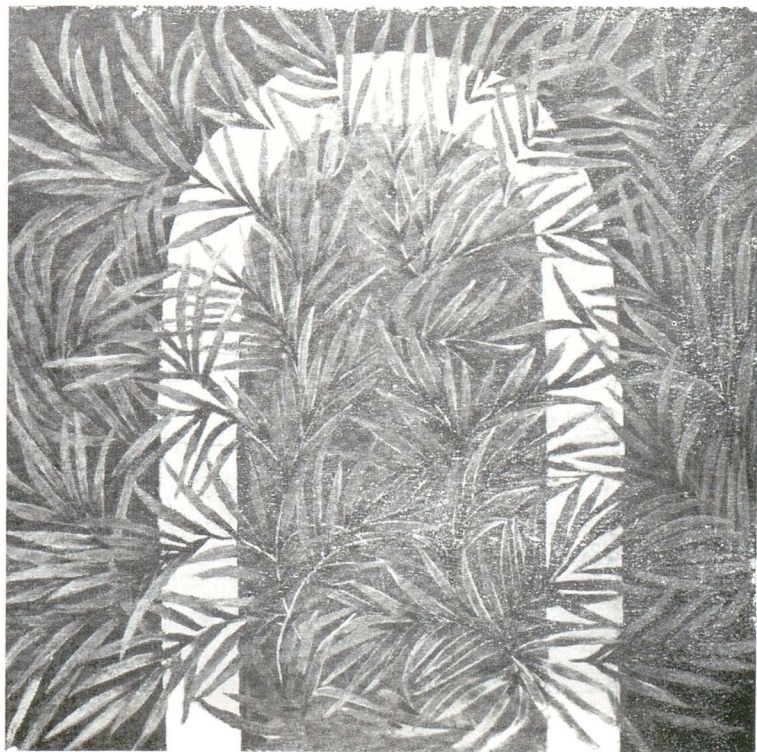


Fig. 8. — Gabriela Pătulea-Drăguț, *L'arcade blanche*

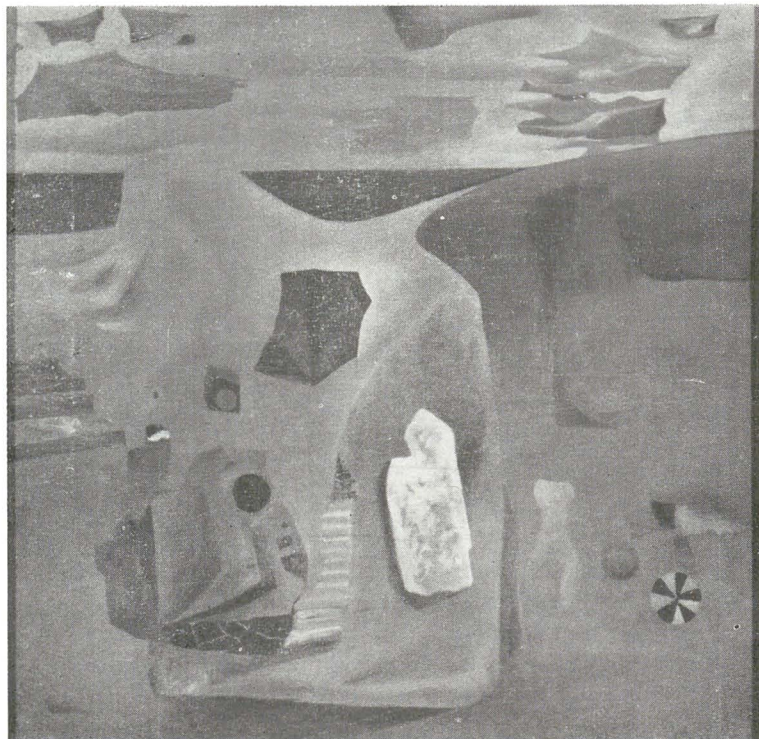


Fig. 9. — Florin Niculiu, *Rive infinie*

Fig. 10. Florin Niculiu, *Rive infinie*



paysan, vu cômme véritable « axis mundi », s'hypostasie différemment d'une image à l'autre, en fonction de la signification existentielle que les méditations révèlent au peintre. Rien n'est cherché exprès, rien n'est forcé. La solution picturale est le moyen irréductible que prend l'idée, sa vision sur le sujet. Les modalités d'expression se diversifient, non par orgueil de « capacités imaginatives » (que le peintre n'accepte pas comme principe), par désir d'épater avec la fantaisie combinatrice, mais par une nouvelle image, résultat d'une longue et concentrée méditation, qui naisse différente des images précédentes parce que l'état et la pensée ont été sensiblement autres. Les images de la série dédiée au paysan ont quelques constantes déterminées par la fidélité avec laquelle le peintre comprend son sujet : chaque fois l'image du paysan apparaît seule dans le cadre, projetée entre le ciel et la terre. Cette situation, associée au placement de la figure dans l'axe du tableau, donne au personnage d'évidentes valences symboliques. Chaque fois le personnage est représenté debout, avec une maxime économie de gestes, dans les positions du recueillement et de l'intériorisation. Dans toutes les images la ligne de l'horizon est située dans le tiers d'en bas du tableau, ce qui offre au visage une secrète monumentalité, suggérant sa force morale. Les différences d'un tableau à l'autre sont souvent imperceptibles, mais elles suffisent pour caractériser, pour renvoyer à des sens différents. Souvent, la figure est frontale, presque symétrique, dans un immobilisme statuaire. Ailleurs, on suggère un imperceptible mouvement en avant, comme un passage, comme une sortie de la scène... Une inclination de la tête, en face, dans un geste de totale concentration intérieure, associée au geste rituel de la main, éternise une autre hypostase du paysan dans les champs. Le tableau, souvent inondé de lumière, enveloppe le personnage dans une auréole transparente. Dans d'autres tableaux, les gammes sont graves, telluriques, elles suggèrent la relation avec la terre, leur unité consubstantielle, leur engagement moral. Le ciel, calme ou nuageux, crée des suggestions différentes, lie intimement le personnage à la loi

de la nature et entrelace leurs destinées. L'insération des œuvres dans un cycle n'a rien de préconçu. On n'y sent pas « un vouloir d'unité », ou de « diversité ». Les moyens picturaux, profondément ressentis, raffinés, sont loin d'être ostentatoires. Les images s'accomplissent par un long et tenace effort. Le cycle pictural représente l'hypostase dans l'image d'un profond et fidèle attachement au grand sujet du paysan.

III. *Quelques sens finals.* L'œuvre, comprise comme déroulement cyclique, sériel, est un phénomène prégnant, caractéristique à l'art plastique contemporain et représente une véritable mutation dans la pensée et la pratique artistiques. On pourrait nommer des œuvres de type sériel dans l'art international : d'Andy Warhol, influencé par l'image type réclame, jusqu'à Levine ou Jan Dibbets.

Si l'espace avait permis on aurait pu s'arrêter, également, aux cycles historiques de Virgil Almășanu (« Moment révolutionnaire 1848 », « Épopée légendaire 1907 »), d'Octav Grigorescu (« Constantin Brâncoveanu ») Ion Stendl (« Le chevalier trace »), Paula Ribariu (le cycle « Kogaion »), Cristian Parasciv (« Reliques », « Le bercail »), aux cycles sociaux aux images emblématiques de la vie contemporaine dans la peinture de Ion Bitzan ou Vladimir Șetran (le cycle de « Chantiers », les cycles-reportage), aux cycles dédiés à la nature catégorielle, archétypale, où, à côté des « Collines » de Horia Bernea, « La Mer » de Ion Pacea, « Les plages » de Florin Niculiu, on pourrait inclure la série des « Laes » de Ion Nicodim, « Les collines de Dobrogea » (Terrasses) de Theodor Moraru, « Les Villages » de Viorel Mărgineanu, « Les Saisons » de Mihai Bandac, aux cycles métaphoriques, chargés de poésie de Sabin Bălașa, aux cycles nés d'une méditation poétique sur le réel, comme principe germinatif, où on pourrait mentionner à côté des « Jardins suspendus » de Ion Gheorghiu ou « Le cycle végétal » de Gabriela Pătulea-Drăguț, « Les îles » de Gheorghe Anghel, la suite de paysages de Florin Mitroi ou « Le cycle cosmique » d'Eugen Tăutu. Il faudrait énumérer, aussi, la suite conceptuelle « Poèmes-colis » d'Alexandru Chira, « Les constructions embléma-

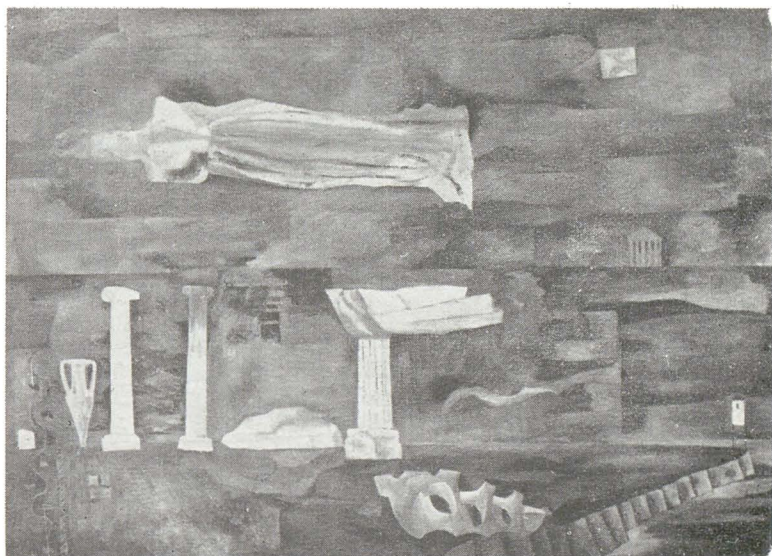


Fig. 11. — Florin Niculiu, *La Légende du temps*

tiques » de Sorin Dumitrescu, les métamorphoses de Florin Maxa ou « les constructions plastiques » de Corneliu Boambeș, les suites d'une grande cohérence et prégnance, ayant un prononcé caractère lyrique de Pavel Codiță (« Oiseaux ») ou le cycle « Le Vol » de Ion Pacea, « Le costume » de Georgeta Năpăruș etc.

L'ardeur qui caractérise ce siècle le légitimerait comme siècle romantique,

Fig. 12. Florin Niculiu, *Intermezzo*

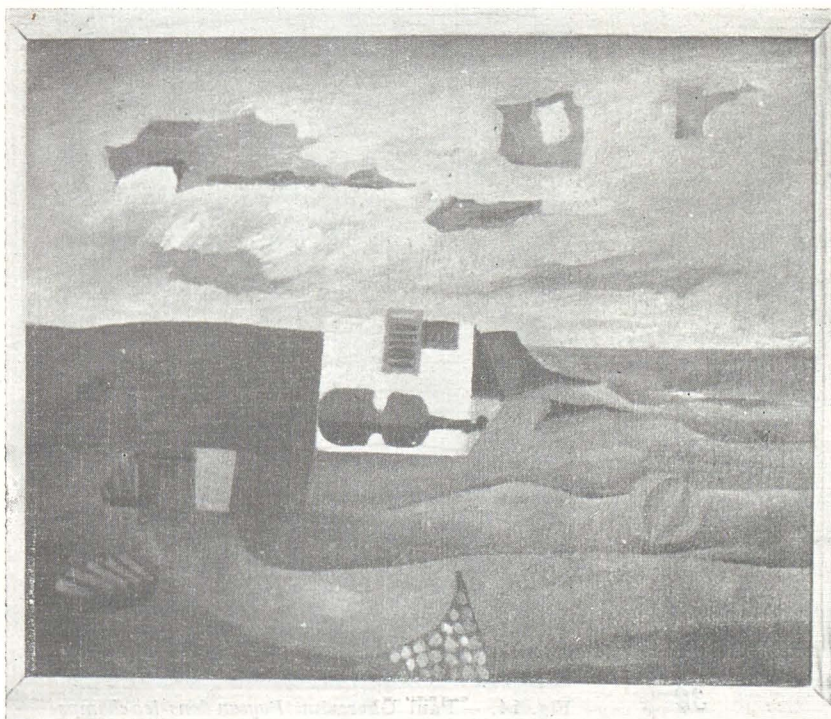




Fig. 13. — Paul Gherasim, *Paysan dans les champs*



Fig. 15. — Paul Gherasim, *Paysan dans les champs*

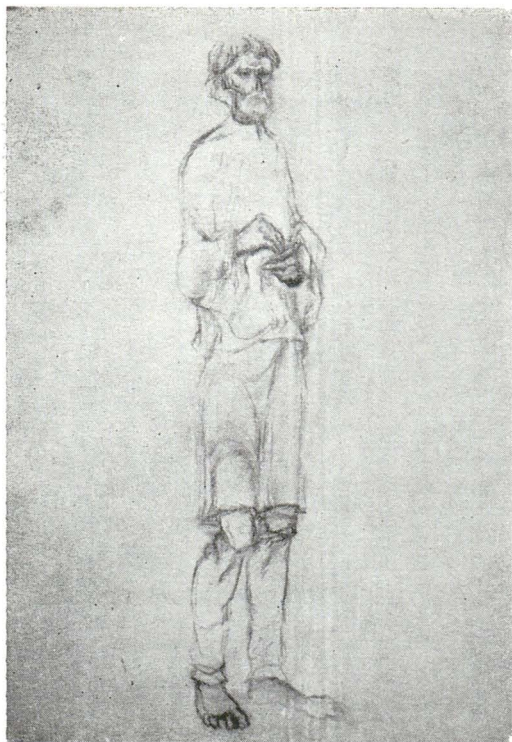


Fig. 14. — Paul Gherasim, *Paysan dans les champs*



Fig. 16. — Paul Gherasim, *Paysan dans les champs*

mais cette ardeur se consomme plutôt au niveau de l'intellecte qu'à celui de l'affectivité, du pathos pour les grandes constructions et systèmes conceptuels qu'à celui de la joie de vivre, ce qui a déterminé certains chercheurs de caractériser cette fin de siècle comme maniériste, préoccupée plutôt par le discours des idées, par les analyses morphologiques, linguistiques que par l'approche de la réalité phénoménale par l'intermédiaire du sentiment sensible (le terme de maniérisme n'est pas employé dans le sens péjoratif, mais dans le sens consacré par les chercheurs au phénomène considéré comme l'une des formes de hyperintellectualisation de l'art). Biensûr, on ne peut pas généraliser. Il y a aussi de grandes exceptions (quelques-unes ont été mentionnées dans l'étude ci-présente), mais, au moins pour l'époque présente, le maniérisme est une réalité non négligeable. C'est sûr qu'il y a les signes

d'une réaction, dans le sens du besoin de synthèse des composantes humaines, ayant comme but de réaliser de nouveau l'homme intègre, non partagé dans sa pensée et dans son émotion affective, considérées antagoniques, mais la réalisation de ce désir est une question de temps et tient à un processus prolongé.

L'idée de cycle, comme processus de dévoilement de soi-même par le langage, en relation intime avec le monde extérieur, cette épiphanie réalisée par la conjugaison profonde du logique et de l'affectivité, du logos et du vu (du sensible), sous le signe de l'existence, peut donner à l'art le caractère de vivant, peut le protéger contre l'artificiel, « l'homogénéisation mortelle ». « L'hétérogénéisation régénératrice » dont parlait St. Lupasco n'est plus un discours, mais une fonction vitale de l'art comme émanation de la vie.

Notes

¹ GHEORGHE VLĂDUȚESCU, *Introducere în istoria filozofiei Orientului antic*, Bucurest, 1980, p. 56.

² STÉPHANE LUPASCO, *Logica dinamică a contradicțiilor*, Bucurest, 1982, p. 390.

³ *Ibidem*, p. 361-362.

⁴ GIULIO CARLO ARGAN, *Arta modernă*, Bucurest, 1982, p. 240.

⁵ DAN HĂULICĂ, *Planeta grădinilor*, in *Secolul XX*, n^o 1, 2, 3, 1979.

⁶ RADU PROCOPOVICI, *Horia Bernea*, in *Arta*, année XXV, n^o 8, 9, 1978, p. 71.

⁷ HORIA BERNEA, *În loc de prezentare la « Deal IV »*, in *Secolul XX*, n^o 7, 8, 1976.

⁸ N. STEINHARDT, *Dealul universal și românesc al lui Bernea*, in *Secolul XX*, n^o 7, 8, 1976.

⁹ ANDREI PLEȘU, *Exercițiile spirituale ale lui Sorin Dumitrescu*, in *Arta*, année XXVII, n^o 4, 5, 1980, p. 32.

¹⁰ DAN HĂULICĂ, *Text în catalogul expoziției lui Sorin Dumitrescu*, februarie-martie 1980.

¹¹ AUREL D. BROȘTEANU, *Florin Niculiu. De la estetica spațiului optic la estetica spațiului imaginar*, in *Arta*, année XXVII, n^o 2, 1980.

¹² *Ibidem*.

¹³ OLGA BUȘNEAG, *Expoziția anului XXX - Selecție de la Galeria Eforie*, in *Arta*, année XXI, n^o 8, 1974.

NOUVELLES DONNÉES CONCERNANT LA STRATIGRAPHIE DES PEINTURES MURALES DE L'ÉGLISE PRINCIÈRE «SAINT-NICOLAS» DE CURTEA DE ARGES

Dan Mohanu

Dès la parution de la première synthèse sur l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș¹, un chemin nouveau — dont les étapes s'échelonnent jusqu'à ce jour — s'est ouvert devant le monument : celui de sa montée dans la hiérarchie des valeurs européennes. Car, c'est un fait, l'austère fondation princière d'Argeș a bien le droit d'être tenue pour l'un des exemples les plus significatifs de la vaste sphère de l'art paléologique ; et ce, d'autant plus qu'elle représente le seul ensemble de grande envergure illustrant la vie spirituelle de tout un territoire. Cependant, malgré la restauration exécutée entre 1911 et 1923 qui a signifié non seulement la sauvegarde du plus important monument de la Valachie mais encore un profond examen de sa structure aux aspects multiples et chargés de sens², l'Eglise Princièră de Curtea de Argeș n'a pu être complètement extraite du domaine des hypothèses. Qu'il s'agisse de la fameuse polémique autour des cryptogrammes tracés sur les vêtements des diacres peints dans la prothèse³ ou de la réfection du monument tout entier, lui apposant deux clochers sur le narthex et lui prêtant ainsi un aspect si différent de sa sobre allure actuelle⁴, on se trouve toujours devant une suite d'interrogations dont les réponses exigent d'être démontrées par de solides arguments archéologiques

et non seulement par des déductions d'une nature ou autre.

C'est un semblable abord, de type archéologique, que nous nous proposons d'entreprendre ici dans la zone d'une modalité de recherche spéciale, consacrée dans le cadre interdisciplinaire de la restauration d'un chef-d'œuvre. Le regard, par excellence pénétrant, du restaurateur permet d'atteindre un niveau supérieur d'appréciation, dépassant les conjectures, par la reconstitution de ce « dédoublement » de la matière d'une œuvre d'art — qu'analyse Cesare Brandi — et qui « se définit comme structure et aspect »⁵. Ce chemin, de l'aspect à la structure, suppose une vision stratigraphique au niveau microscopique, comme dans les sections archéologiques. On pourra donc voir, dans cette perspective, dans quelle mesure nous différons des restaurateurs d'il y a plus d'une cinquantaine d'années, tant comme modalité de recherche, que méthodologie de la restauration proprement dite. Par malheur toutefois, le caractère de minutie et de longue durée de notre entreprise nous empêche d'offrir ici une analyse intégrale des fresques ; aussi présenterons-nous ci-après les résultats de nos recherches *au niveau du clocher sur la nef* notamment celles-ci délivrant par ailleurs des données significatives pour l'ensemble des peintures murales,

On a affirmé à juste titre que les restaurateurs de 1914 des fresques de l'église Saint-Nicolas d'Argeș ont outre-passé à partir d'un certain moment leurs attributions⁶. En effet, l'incontestable mérite de l'équipe de 1914 (les peintres Noroceă, Mihail et Teodorescu) d'avoir découvert « les fresques d'une particulière beauté »⁷ du XIV^e siècle est amoindri par sa trop massive intervention sur la couche de peinture originale ainsi que par le fait d'avoir « recréé » certaines scènes dans les grands espaces lacunaires, comme l'était par exemple celui qui prolongeait le cycle christologique sous la voûte sud-ouest de la nef. À part le goût douteux d'une peinture refaite dans une pseudomanière « XIV^e siècle », auquel s'ajoute un discutable caractère profane par l'introduction des portraits des restaurateurs dans la scène du Jugement de Pilate sur le mur sud de la nef, précisément dans la zone que nous venons de mentionner, l'on ne saurait ne pas regretter la confuse présentation des fresques à laquelle arriva l'équipe dans une pièce comme le narthex où, déjà, les problèmes sont notamment difficiles à résoudre. C'est ainsi qu'aux repeints du XIX^e siècle se superposèrent les retouches des restaurateurs du XX^e et que dans les espaces vides furent arbitrairement introduits les divers fragments de fresques des XVIII^e—XIX^e siècles extraits de la nef où ils se superposaient aux peintures murales originales du XIV^e. Bien plus, la continuité des images fut interrompue par la construction — elle aussi arbitraire — au-dessous du registre représentant la vie de Saint Nicolas, d'une ceinture torse se superposant à des portions du Jugement Dernier et à des arcs sous lesquels étaient peintes des figures de saints.

En dehors des difficultés qui ont marqué la restauration commencée en 1914 et qui d'ailleurs ne manquent pas de se faire voir dans toute l'épopée vécue par l'église Saint-Nicolas d'Argeș⁸, en dehors aussi des inévitables limites de compréhension présentes à l'époque dans le domaine de la restauration des œuvres d'art, on constate dans la méthodologie des travaux exécutés par l'équipe du peintre Noroceă des erreurs qui relèvent du problème

majeur de la restauration, soit : « rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art pour autant que c'est possible sans commettre un faux artistique ou bien un faux historique et sans effacer aucune des traces du passage de l'œuvre à travers le temps »⁹.

Dès lors, reconsidérer dans cette perspective la peinture murale du XIV^e siècle à Curtea de Argeș signifie non seulement déterminer dans l'ensemble les scènes originales et celles qui ont été refaites à des époques tardives, mais encore chercher à découvrir patiemment et minutieusement toute falsification de l'image là-même où l'on croyait que la fresque originale avait été gardée inaltérée. De cette manière, nous espérons quant à nous entraver la voie de tous ceux qui pourraient jamais prendre comme repère « l'explicable affirmation » de Grabar : « étant donné leur état actuel (des fresques — N.A.), une analyse du style de la peinture d'Argeș nous semble dépourvue d'objet »¹⁰.

★

Elles sont peu nombreuses les références à la structure matérielle des peintures murales d'Argeș. De toute évidence, cet aspect a attiré le regard du chercheur dans une moindre mesure que, par exemple, le problème d'expliquer la technique des fresques extérieures des églises moldaves du temps de Petru Rareș. Et d'ailleurs l'auteur même de l'étude concernant la restauration des fresques de l'église fondée par les premiers Basarab — le peintre Mihail¹¹ — accorde bien trop peu d'attention à cette fascinante « techné » médiévale qui se laisse lentement découvrir dès que l'on se penche assidûment sur les peintures murales d'Argeș.

Dans la détermination de nature archéologique dont nous parlions, parmi les éléments significatifs une première considération devrait concerner la maçonnerie-support de ces peintures afin d'établir la couche de mortier sur laquelle a été gravée la célèbre inscription commémorant la date de la mort du voivode Basarab I^{er}¹². Avant d'avoir la possibilité de sondages stratigraphiques, voici une possible section dans la zone de l'inscription telle qu'elle résulte de nos observations à travers la vitre de protection. Pareillement,

Fig. 1. — Détail de l'inscription commémorant la mort du voïvode Basarab I^{er}. Elle a été gravée sur le mortier de finissage de la maçonnerie.



la structure unitaire de la maçonnerie-support des peintures murales — telle qu'elle nous est apparue à l'occasion des sondages effectués aussi dans les espaces lacunaires préparés pour recevoir la fresque — nous permet d'étendre à tout le monument les observations relevées au niveau du clocher de la nef.

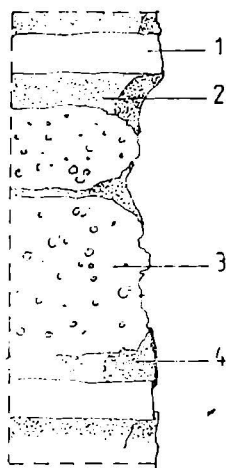


Fig. 2. — Section stratigraphique dans la zone de l'inscription commémorant la date de la mort du voïvode Basarab I^{er}.

- 1) Brique du XIV^e siècle
- 2) Mortier de la maçonnerie (XIV^e siècle)
- 3) Tuf volcanique
- 4) Mortier de finissage de la maçonnerie (XIV^e siècle)

Ainsi, la maçonnerie-support de la peinture du XIV^e siècle ne présente pas de crépi intermédiaire entre le mortier de finissage des joints dans les assises de briques ou de brique et pierre d'une part, et le support en chaux des fresques d'autre part. Le mortier des joints, remarquablement dur, composé de chaux et sable — et, semble-t-il, étendu aussi en couche mince sur les chants des briques — dénote un excellent compactage et crépissage; c'est sur une telle surface bien lisse que, selon toutes les apparences, a été incisée, sur du frais, l'inscription commémorative du prince Basarab I^{er}. Les traces de polychromie — peut-être, un récent essai de mettre en évidence les caractères — mériteraient une analyse toute spéciale car la manière dont elles sont disposées, dans la fresque, pourrait constituer un critère pour établir le moment d'incision de la dite inscription.

Sur le mur préparé — mais, probablement, sans l'avoir fait attendre trop longtemps à en juger d'après le degré de noircissement dû à la fumée, observé sous la fresque originale —, les zographes du XIV^e siècle ont disposé la composition traditionnelle destinée à recevoir la fresque : de la chaux mélan-

gée de paille et de balle (de blé). Étendu en épaisseurs variables, de 2 à 3 cm jusqu'à 8 cm, ce mortier frais très résistant a été « modelé » à la truelle en suivant fidèlement les irrégularités de la maçonnerie, d'où cet air de souplesse qui, par une sorte de vibration, prête vie à tout mur médiéval.

A ce niveau préparatoire, une intéressante différenciation est à constater et qui, par ses caractères, éclaire les époques successives de l'histoire de l'église princière d'Argeș¹³. La voici : alors que la peinture du XIV^e siècle se distingue par le genre du support, formé d'une couche de chaux « armée » de paille hâchée et de balle — ce support étant propre à l'art byzantin —, les peintures d'époques plus récentes (XVIII^e et XIX^e siècle) ont, en échange, eu recours à des supports préparatoires en quelque sorte analogues mais réalisés avec un mélange (lui aussi traditionnel) de chaux et de bourre. En plus, la restauration même du XIX^e siècle, plus précisément de 1827, exécutée par le peintre Pandeimon, pose de nombreux signes d'interrogation : car la fresque se double de réfections « al secco », détectables comme on le verra plus loin par des sondages stratigraphiques et des analyses de quelques documents photographiques. Preuve en est dans ce sens la zone qui se trouve au-dessous de la fenêtre sud du clocher, là où Pandeimon a inscrit son nom et l'année du repeint (1827) sur une composition rugueuse à base de plâtre. Cette différence de technique ainsi que la différence qualitative des substances de peinture nous ont fait penser un moment que Pandeimon avait été chargé de refaire le Pantocrator, mais que, de surcroît, il s'est appliqué aussi à de massives réfections — à la détrempe — de la peinture originale¹⁴. A ces incohérences, s'ajoute celle du support préparatoire réalisé par les restaurateurs des premières décennies du XX^e siècle et qui, à leur tour, eurent recours au mélange de plâtre et chaux pour des repeints aussi « al secco ». C'est dire par conséquent qu'une confusion peut certainement se produire *de prime abord* entre les interventions sur la peinture datant des XIX^e et XX^e siècles.

Heureusement, il existe un domaine beaucoup plus nuancé où, à condition d'y pénétrer patiemment, l'on peut découvrir des données significatives d'une époque ou l'autre. Ce domaine est constitué par la *couche de peinture*. Au niveau microscopique¹⁵, outre la conversion en image de la matière picturale, un monde austère apparaît. Ayant traversé les siècles jusqu'à notre temps, une gamme relativement restreinte de pigments minéraux indique aujourd'hui de quelle sobre palette créaient les zographes d'antan leurs images ; sur la totalité de ces pigments, quelques-uns marquent néanmoins des frontières entre les siècles. Le plus significatif parmi ceux-là — selon les tests de laboratoire — est le *bleu*. Des analyses de spécialité¹⁶, effectuées à l'occasion de l'actuelle restauration d'Argeș, ont signalé la présence de tels pigments caractéristiques. Et, de fait, le XIV^e siècle, se laisse reconnaître à l'emploi du *bleu lapis-lazuli*, inégalement conservé, il est vrai, mais très distinct par une noble tonalité légèrement violacée. D'autre part, comme les opérations de nettoyage exécutées par l'équipe du peintre Noroceana n'ont pas complètement éliminé les traces des repeints de 1827, ni même ceux du XVIII^e siècle — quand, également, on a travaillé « al secco » et pas seulement « al fresco », comme c'est le cas des zones inférieures des murs et de l'icônostase —, nous avons pu constater que des retouches au bleu d'émail ou au bleu de cuivre ont été effectuées dans l'une ou l'autre des époques susmentionnées, sans oublier que l'équipe de Noroceana, de plus, retouché la peinture originale, à la détrempe, utilisant du bleu de Prusse. Dans ces conditions, microscope aidant, la présence du bleu lapis-lazuli devenait facteur déterminant de la couche de peinture XIV^e siècle ; cela nous fit acquérir la certitude qu'il existait une fresque originale là même où la réfection avait l'air total, comme par exemple dans la voûte nord sous la scène du « Dimanche de tous les saints ». De la même façon, d'autres significatives retouches ont pu être encore identifiées, tel que le repeint au blanc de zinc (XX^e siècle) apposé directement sur le blanc de chaux original des étoiles et de

l'inscription du Pantocrator repeint à la fresque par Pandeileimon (XIX^e siècle). Ce tas de confusions faciles à comprendre par ailleurs, naissant un peu partout à la suite des restaurations plus récentes, nous a contraint à dresser tout un système de sondages apte à nous faire retrouver l'image inaltérée de la peinture XIV^e siècle.

★

Rien ne semblait modifier les remarques faites dans son étude par le peintre Mihail quant à l'aspect — à son époque — de la voûte du clocher de la nef : « Dans la coupole, dix des douze prophètes se trouvaient à l'état de bonne conservation sous les couches de chaux et de couleur. C'étaient : Zacharie, Osée, Daniel, Elisée, Jérémie, Jean Prodrome, Habacuc, Jonas, Isaïe¹⁷... ». Plus loin encore, Mihail d'écrire : « Deux d'entre eux, Nahum et Elie ont été complètement refaits à neuf¹⁸ ». Le Pantocrator et les cohortes des anges sont rappelés, on le verra, comme des zones absolument refaites.

Au premier coup d'œil, en prenant comme point de départ les affirmations du peintre Mihail, la coupole nous sembla prometteuse car, dans les niches, elle offrait au regard avec les figures des prophètes une authentique galerie de portraits, insuffisamment connus et, de ce fait, ayant échappé à l'œil du spécialiste et à l'objectif de l'appareil photographique. Plus tard cependant, une observation de très près jointe aux premiers tests de nettoyage des peintures murales du clocher nous obligea à modifier totalement notre impression initiale, elle-même un écho des conclusions formulées par Mihail, notamment que : sur les coordonnées conservées de la peinture du XIV^e siècle, un chaos de repeints témoignait de l'effort accompli pour rétablir une fausse unité de l'ensemble pictural là même où des époques différentes avaient laissé une ineffaçable empreinte.

Désormais, notre vœu suprême fut de délimiter — aussi nettement que possible — la peinture originale de l'église princière de Curtea de Argeș, des sepeints ultérieurs, et de rendre — jusque dans ses moindres nuances —

l'authenticité des fresques du XIV^e siècle.

Des cases de sondage à tous les niveaux de la coupole du clocher ont permis, après un long et sinueux trajet parmi des incertitudes de tout ordre, de récupérer d'importantes et significatives zones de la couche de peinture originale, complétant ainsi à la fois l'image de la traversée du temps par l'ensemble mural du monument d'Argeș.

La découverte la plus éloquente s'est produite dans la calotte de la voûte hémisphérique du clocher. En essayant de délimiter les zones refaites et repeintes, nous mimes au jour les bords d'une ample réfection comprenant une partie du nimbe du Pantocrator (restauration du XIX^e siècle), de l'arrière-plan et de l'inscription entourant la représentation du Christ Tout-Puissant et Triomphant. Il s'agissait d'une réfection récente, exécutée au plâtre et se superposant, sur les bords de l'espace lacunaire, à la fresque peinte par Pandeileimon. Un décapage total s'avérerait nécessaire. Une fois l'avoir fait, nous nous trouvâmes devant un fragment d'une plus ancienne peinture, évidente contradiction par conséquent de ce que l'on savait en partant des appréciations émises par les restaurateurs de 1914⁹. De la façon la plus claire apparaissait à présent un fragment d'une plus vieille illustration du Pantocrator ; il comprend une partie des vêtements du Sauveur et de l'inscription l'entourant, ainsi que de petites portions de l'arrière-plan avec les cohortes célestes. Le morceau de vêtement — réalisé au bleu lapis-lazuli — nous a permis de dater au XIV^e siècle le Pantocrator *tout entier* enfoui sous celui du XIX^e siècle. Le fragment d'inscription mis au jour est rédigé en slavon, avec de beaux caractères, mais — étant par trop fragmentaire — des appréciations d'ordre linguistiques substantielles ne peuvent être faites. A la même occasion, nous fîmes encore une autre intéressante découverte : le Pantocrator XIV^e siècle était placé la tête vers l'est, par conséquent tout le contraire de l'orientation de celui refait par Pandeileimon. Malheureusement, la mise au jour du Pantocrator original resta limité au fragment susmentionné. Par ailleurs, des sondages exécutés



Fig. 3. — Le fragment du Pantocrator du XIV^e siècle trouvé sous la peinture de Pandeleimon.

pour établir l'étendue et l'état de conservation des fresques du XIV^e siècle, situées dans la calotte de la voûte hémisphérique du clocher, il a résulté que la peinture originale est fortement détruite et que les anciennes fresques de la zone des cohortes célestes ont totalement disparu ou presque.

Dans le même temps, nous retrouvâmes aussi les traces du repeint « al secco » du XVIII^e siècle ²⁰ : il fut exécuté sans trop de ménagements pour la peinture du XIV^e de la calotte. L'inscription du Pantocrator a été réécrite, de sorte que, dans cette inscription plus récente, nous pûmes identifier quelques caractères qui restaient déchiffrables en témoignant d'une rédaction différente et d'une autre nature graphique que l'originale.

Avec tous ces indices, le Pantocrator restauré au XIX^e est, sans aucun doute, le résultat du travail de réfection de Pandeleimon (en 1827). Ceci est à présent hors de doute, en dépit de l'utilisation au clocher et dans tout l'espace du monument de deux techniques différentes de peinture murale : « al fresco » et « al secco ». Les deux techniques peuvent être mises sur le compte des deux époques différentes au cours desquelles Pandeleimon aura renouvelé la peinture originale de l'église : une première époque serait

antérieure à 1827, pendant laquelle le peintre a refait à frais (« al fresco ») le Pantocrator, les voûtes et une série de scènes de la nef, comme « La Transfiguration » et « Le lavement des pieds », actuellement encadrées dans le narthex ; une seconde époque se caractériserait par les repeints à la détrompe (voûte du clocher pour le Pantocrator ainsi que certaines autres zones où les propres fresques du peintre Pandeleimon de sa première époque avaient été dégradées par un probable séisme). L'étendue de ces réfections a été déterminée par nos opérations de restauration et, comme il ressort de l'analyse de certaines photographies, elles ne

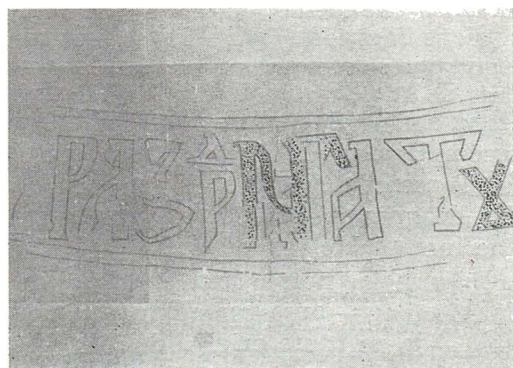


Fig. 4. — Decalque de l'inscription du Pantocrator du XIV^e s. après sa découverte. Le dessin souligne les traces des repeints du XVIII^e s.

Fig. 5. — L'ornement trouvé au — dessus de la fenêtre nord de la tour clocher. Les restaurateurs ont mis au jour le témoin de la refecton du XIX^e siècle.



peuvent être confondues avec celles du peintre Noroce, du XX^e siècle.

Par conséquent, au niveau de la couche de peinture il existe deux grandes restaurations de Pandeimon dans les zones est et ouest des « cohortes célestes » à la partie inférieure du registre respectif; en plus, des refectons moins étendus ont été exécutées dans la zone sud-est de l'inscription entourant le Pantocrator.

Au niveau de la décoration, au-dessus des niches, le repeint à la détrempe était totale et se devait à l'équipe de 1914. La raison de cette massive repeinture est ressortie par nos sondages systématiques de détermination stratigraphique et de nettoyage. On savait bien grâce aux documents photographiques publiés dans le numéro du Bulletin de l'ancienne Commission des Monuments Historiques consacré à la restauration de l'Eglise Princièrè d'Argeș qu'au-dessus des niches avait existé une décoration datant de 1827. L'équipe de Noroce l'avait, semblait-il, écartée en 1914 pour remettre au jour le bel ornement byzantin à palmettes. En réalité, les restaurateurs de 1916 avaient écarté l'ornement du XIX^e siècle seulement jusqu'à la ligne d'agencement de la fresque originale avec la couche préparatoire de la fresque des « cohortes célestes » peinte par Pandeimon. Sous la fresque se trouvait toujours

une partie de l'ornement du XIX^e siècle avec le motif floral d'entre les arcs que les restaurateurs ne purent éloigner. Ils choisirent alors une solution de compromis: recouvrir le fragment décoratif du XIX^e siècle par une tonalité similaire à celle de l'arrière-plan de la partie inférieure des « cohortes célestes », en l'appliquant à la détrempe, et de reconstituer l'ornement entier du XIV^e siècle aussi à la détrempe, mais en délimitant sa partie supérieure par une ligne blanche; pour assurer la continuité de cette limite, ils raccourcèrent tout bonnement, la jambe de l'un des anges de la zone nord de la calotte.

Nos propres sondages et, par la suite, l'enlèvement sélectif des repeints²¹ ont rétabli la situation authentique des couches du clocher et ont respecté les tracés des dégradations plus anciennes les considérant importantes pour l'analyse de la structure de résistance du monument; dans le même temps, nous posâmes des témoins qui, sans rompre fâcheusement la possibilité de lecture de l'ensemble, offrent au chercheur des jalons du chemin parcouru par les peintures murales d'Argeș à travers l'histoire.

Des détails nouveaux ont également été obtenus dans le registre des niches comprenant les prophètes, là même où la situation semblait définitivement éclaircie par le texte susmentionné du

peintre Mihail. En réalité, les dix prophètes (soit-disant « bien conservés ») présentaient des repeints plus ou moins amples allant jusqu'à des modifications de physionomies. Car, après avoir enlevé les repeints des XVIII^e et XIX^e siècles, Noroceca et son équipe n'hésitèrent pas à repeindre aussi des portions de fresques du XIV^e siècle remises au jour antérieurement. Ils leur ajoutèrent même quelques petits détails inexistantes initialement. Par exemple, sur l'arrière-plan original gardant encore des traces de lapis-lazuli, ils étendirent une teinte noire à la détrempe, sur laquelle ils parsemèrent au hasard des étoiles blanches; ils écrivirent à nouveau et sans garder la beauté de la cursivité originale les inscriptions portant les noms des prophètes; ils donnèrent aux nimbes une tonalité ocre, recouvrant ainsi les exfoliations et les taches brunes restées du support pour l'or (initialement les nimbes avaient été dorés, ainsi que nous l'avons déduit des quelques traces d'or qui se conservent — dans le cas du prophète Jérémie par exemple — tout en n'étant décelables qu'à un examen attentif et sous un éclairage puissant); enfin, ils retouchèrent les vêtements et les visages des prophètes arrivant par endroits à des changements absolus de physionomie. Sur les 10 prophètes « bien conservés », seuls méritent ce qualificatif Isaïe, Jérémie et Jean Prodrome (dans la zone nord du clocher) et Osée (dans la niche sud-est), parce que ni leurs visages, ni leurs vêtements n'ont subi de grosses retouches. On peut dire la même chose en fin de compte de Habacuc et Zacharie (dans les niches nord-est) car, en dépit de certaines importantes retouches, leurs figures conservent des caractères physiologiques majeurs.

Pour récupérer l'image originale, du XIV^e siècle, il nous a fallu écarter les interventions du XX^e siècle qui avaient introduit dans le champ de la peinture authentique des détails d'une qualité artistique douteuse et dont le chromatisme presque strident s'était accentué avec le temps. Ainsi, par exemple, apparaissaient la retouche à la détrempe de la main d'Habacuc ou la réfection en teintes discordantes par rapport à l'original de l'oreille et d'une

partie du cou et des cheveux de Zacharie. Les vêtements à leur tour avaient été repris amplement à la détrempe, la nouvelle couche ayant été carrément étendue sur les traces de la peinture ancienne, dénaturant de la sorte l'aspect chromatique original.

Si, pour les vêtements des prophètes nous n'eûmes pas de gros problèmes à résoudre, leur conservation s'avérant un fait incontestable (totale dans le cas de Daniel et Jonas, en grande mesure pour Elisée et l'ainsi-nommé prophète Baruch²²), par contre les physionomies des mêmes personnages engendrèrent des complications dans le processus de rétablissement de l'image authentique. Car, par exemple, le milieu de la figure de Daniel (la niche à droite de la fenêtre du sud), avec tous ses caractères physiologiques, avait disparu en même temps que le support de la fresque; sur la nouvelle couche préparatoire de plâtre et de chaux — datant selon toutes les probabilités de 1827 —, l'un des restaurateurs de 1914 a repeint à la détrempe le visage du prophète en intervenant aussi sur ce qui se gardait encore de la figure originale. Un autre exemple significatif est celui d'Elisée: sa figure nous est apparue de sous les repeints enlevés de la zone nord-est du clocher où, par ailleurs, l'ample fissure produite un jour au niveau supérieur des niches a disloqué aussi la maçonnerie de la calotte, causant la disparition d'une importante partie du visage du prophète, entre la base du nez et le menton. Les restaurateurs de 1914 s'étaient essayés à « refaire » l'original en utilisant, paraît-il, le support de 1827. Si, pour Daniel et Elisée, les repeints cherchaient à suppléer la disparition de certains traits essentiels de l'original, dans le cas de Jonas (à gauche de la fenêtre du sud) et de Baruch (dans la zone sud-est du clocher), les repeints aussi bien que la préparation de plâtre et chaux dissimulaient des détails insoupçonnés mais précieux car ils sont aptes à restituer aux visages l'image authentique du XIV^e siècle. Ainsi, le prophète identifié sous le nom de Baruch²² avait subi dans la zone du front et des yeux des fissures et de graves dislocations du support de la fresque, fait qui détermina probablement Pandeleimon d'éten-

dre sur la dite zone détériorée la même, préparation de chaux-plâtre et, ensuite, de la repeindre à la détrempe ; les restaurateurs de 1914 ont refait à leur tour cette peinture. Aujourd'hui, par un travail assidu et minutieux, le regard de ce prophète, peint au XIV^e siècle, a reparu à la lumière en constituant, avec tous les autres détails de la figure, l'une des représentations les plus réussies de la galerie de portraits conservés dans les niches du clocher. Cependant, la découverte la plus spectaculaire est celle de la figure authentique de Jonas. Bien qu'entièrement repeint, le visage de ce prophète laissait espérer, à la suite des sondages, qu'on retrouverait sous la couche préparatoire de plâtre certains détails de la peinture originale. En effet, par le décapage des repeints, non seulement que furent rendus au jour des fragments de peinture du XIV^e siècle, demeurés probablement recouverts depuis 1827, mais encore toute une physionomie a repris ses traits originaux. Le front bombé, la ligne des sourcils, la forme et la ligne du nez et quelques repères, trop peu hélas, des yeux, tout cela constituait l'expression d'un tout autre portrait que celui proposé par la repeinture de Pandleimon.

Du journal de travaux de restauration de l'église princière on apprend que le clocher avait souffert de sérieuses dislocations de la maçonnerie qui se manifestèrent aussi par une sensible modification du diamètre de la voûte à la partie supérieure du tambour²³. Selon les témoignages des photographies publiées dans le Bulletin de la Commission des Monuments Historiques, la dislocation avait atteint son maximum de gravité dans les zones est et ouest. C'est précisément là qu'intervinrent les totales réfections des prophètes Nahum (à l'Est) et Elie (à l'Ouest) dont parle le texte du peintre Mihail, ainsi que de vastes portions de la zone inférieure contenant entre autres l'imitation de marbre de sous les prophètes Baruch et Elisée. Ces réfections dues à l'équipe de 1914 non seulement qu'elles constituent un essai maladroit d'imitation du style et de la technique du XIV^e siècles, mais en plus sont soumises, à commencer par le support à base de plâtre, à un continuel processus d'exfo-



liation, attesté surtout au-dessus des fenêtres de l'est et de l'ouest dans la zone refaite de la décoration. Les massifs repeints à la détrempe ayant converti l'image authentique dans une représentation d'un goût douteux, nous considérâmes d'emblée avec méfiance toute la zone comprenant l'imitation de marbre située sous le registre des prophètes. Nous la mimas sur le compte du XIX^e siècle avec un repeint total au XX^e, tout comme l'accoudoir des fenêtres totalement refait par une couche de préparation étendue sur la peinture originale fortement détériorée. En réalité, dès les premiers sondages, l'imitation de marbre s'est avérée authentique et d'une qualité si différente des vilains repeints du XX^e siècle.

Fig. 6. — Le prophète Baruch après l'enlèvement des repeints et de la préparation de chaux-plâtre.



Fig. 7. — Le prophète Jonas après le décapage des repeints et de la préparation du XIX^e siècle.

Sont apparus en même temps dans la zone inférieure des niches quelques détails dont l'importance est plus étendue, de la peinture murale à l'architecture de l'égalise. En premier lieu, ont reparu très clairement les traces de ces remplages de maçonnerie aux accoudoirs des fenêtres dont parle l'architecte Iancovici dans le journal des travaux de restauration²⁴. C'est dire que la hauteur des fenêtres avait été diminuée de près d'un mètre, probablement en 1827. Sur l'un de ces remplages, celui de la fenêtre du sud, le peintre Pandeleimon avait inscrit son nom et l'année de sa réfection. C'est toujours en 1827 que furent recouvertes les grandes fissures de la maçonnerie de la voûte du clocher, dues à un séisme de grande intensité. Nous avons découvert une telle fissure — prouvant une dégradation secrète et, malheureusement, continuant de représenter un danger pour la structure de résistance de la voûte — dans la zone inférieure des niches, au niveau de l'actuelle base des fenêtres. Tant les restaurateurs de l'architecture que l'équipe du peintre Noroceca n'avaient pas touché à l'enduit qui revêtait la fissure ; c'est ce qui explique pourquoi ni l'inscription cachée sous la couche de chaux et plâtre, ni le repeint en vert du fond, sous les pieds du Précurseur n'avaient

pas été remarqués. On y voit actuellement, clairement, écrit avec de beaux caractères, le nom du peintre *Ioan* ; le reste de l'inscription (une date, semble-t-il, autour de 1750) est en grande partie exfolié²⁵, car — fait digne d'être retenu — l'inscription a été réalisée... « al secco ». On se trouve donc, sans aucun doute, devant le nom d'un des peintres qui, au XVIII^e siècle, ont refait la peinture de l'église. Il se joint au nom du peintre *Ilie* auquel on doit les scènes représentées sur le pilier du nord-est illustrant la vie et les miracles de Sainte Philothée²⁶. La réfection « al secco » de l'arrière-plan du registre des prophètes confirme nos trouvailles de la calotte du Pantocrator où, déjà, était clairement apparue la réfection à la détrempe de la fresque du XIV^e siècle.

Si la succession des couches de peinture, du XIV^e au XIX^e siècle, devient évidente dans certains cas, on ne saurait dire la même chose, par contre, des interventions du XX^e. La modalité de réfection de l'ornement au-dessus des niches nous avait déjà surpris en éveillant des interrogations quant aux principes de restauration appliqués par l'équipe de Noroceca. Mais, au moment où commencèrent nos travaux, notre étonnement s'accrut en constatant que l'inscription de Pandeleimon à la

base du clocher (et reproduite dans le Bulletin de 1923 de la Commission des Monuments Historiques) avait disparu. En partant des indications offertes par le journal de l'architecte Iancovici²⁷, nous réussîmes à la localiser avec quelque précision au-dessous de la fenêtre sud du clocher. En effet, sondant sous le fond vert à la détrempe dû, incontestablement cette fois, au XX^e siècle, nous trouvâmes la signature du peintre Pandeimon de 1827. C'est en ayant recours, maintenant, à l'autre moyen de recherche, soit *la documentation photographique d'archive*, que l'on comprendra pourquoi les restaurateurs de 1916 ont recouvert le nom du peintre de 1827.

★

Une bonne partie des documents photographiques publiés dans le Bulletin de la Commission des Monuments Historiques consacré à la restauration de l'église Saint-Nicolas d'Arges, offre une image édifiante de l'état de conservation de l'ensemble du monument avant les dits travaux de restauration. Mais, pour ce qui est de la restauration des peintures murales, la publication des photos ne fut pas systématique, si bien qu'il manque des détails importants de l'ensemble mural d'avant la restauration et qu'on n'y apprend presque rien des stades intermédiaires de cette entreprise, stades qui auraient pu clarifier la limite entre les interventions de Noroceea et les anciennes réfections de Pandeimon. Tels qu'ils sont cependant, ces documents d'avant la restauration de 1916 sont à même de nous délivrer une image des réfections de 1827 et, surtout, de nous mettre sur la piste de nouvelles découvertes. C'est cela qui nous détermina à examiner l'ancien fonds d'archive (photographies) de la Commission des Monuments Historiques²⁸. Les beaux négatifs sur verre, 18 cm × 24 cm, ayant survécu miraculeusement pourrait-on dire, ont révélé une richesse d'informations sur une série d'images du temps de la restauration, non publiées et pas encore étudiées. Nous allons en commenter une partie en ajoutant des nuances qui, nous l'espérons, peuvent aider à définir le chemin traversé par l'ensemble mural de l'Eglise Princièrè



Fig. 8. — Le remplage de la fenêtre sud du clocher avec le nom du peintre Pandeimon et la date de son intervention.



Fig. 9. — La signature du peintre Ioan, le restaurateur du XVIII^e siècle de la tour clocher.



Fig. 10. — Fragment de la peinture du pilier Nord-Est illustrant la vie et les miracles de sainte Philotée, avec la signature du peintre Ilie.

d'Arges, et tout particulièrement par les peintures du clocher.

La photo (notée par nous) A₁ représente une vue presque totale du Pantocrator du XIX^e siècle, tel qu'il se trouvait dans la calotte du clocher avant 1914. On y remarque facilement les repeints stridents qui le revêtaient depuis le modelé de la figure aux accents lumineux des vêtements. Il est probable que ce même repeint « al secco » se prolongeait sur les surfaces des niches et qu'il correspond aux travaux de 1827.

La photo A₂ comprend une partie du Pantocrator pendant la restauration. C'est ici qu'apparut le fragment du Pantocrator du XIV^e siècle, découvert par nous sous la réfection en plâtre du XX^e siècle. L'examen de cette photo nous fait supposer qu'il s'agit plutôt d'un essai des restaurateurs de 1916 de décaper la fresque du XIX^e siècle, afin de mettre au jour le Pantocrator original, que d'une lacune du support de peinture de 1827. En même temps, le document prouve que l'état de conservation du fragment du Pantocrator original et de la réfection XVIII^e siècle de l'inscription était beaucoup meilleur alors.

La photo A₃ présente une partie de la zone nord-est du clocher, avant la restauration, comprenant un fragment du registre des cohortes célestes de la calotte et la partie supérieure de la fenêtre du nord ainsi que des niches où se trouvent peints les prophètes

Jean et Habacuc. Outre le repeint général « al secco » que nous connaissons, on y observe quelques-unes des fissures qui sillonnent la calotte en partant d'au-dessus de la fenêtre du nord, à la clef de laquelle s'était produite une sérieuse fissure, avec dislocation de la maçonnerie. On comprend donc que la réparation des fissures, jointe au repeint, sont dûs au XX^e siècle, alors que les travaux « al secco » — encore visibles de nos jours — de l'arrière-plan de la partie inférieure des cohortes célestes appartiennent assurément aux opérations de 1827.

La photo A₄ nous éclaire sur l'état de conservation des peintures murales de la zone supérieure de la fenêtre de l'ouest, y compris une partie de la niche où se trouve le prophète Elie et un fragment de celle du prophète Elisée. D'Elie et de Nahum, on savait qu'ils avaient été complètement refaits. Or, nonobstant le fait que nos sondages, déjà, avaient mis au jour certains fragments de la peinture originale qui s'étaient maintenus malgré tout à la partie supérieure des niches, mais voici que cette photo vient maintenant nous apporter quelques données nouvelles. En premier lieu, il apparaît clairement que beaucoup de peinture originale se maintenait encore sous des repeints de Pandeleimon exécutés dans la niche du prophète Elie. Il est surprenant, d'autre part, que malgré les nombreuses réfections qu'il aura subi, le portrait d'Elie ait été décapé et extrait.

La photo A₅ apporte des témoignages hautement précieux du temps des travaux de restauration de l'équipe de Noroceea. Ce document nous fait constater ce qui s'est passé dans la zone supérieure de la fenêtre de l'est, des niches de la zone sud-est du clocher et de la niche consacrée à la belle figure du prophète Zacharie. Tout d'abord, on distingue d'un côté la nouvelle couche de préparation posée par les restaurateurs de 1916 dans la zone de l'ornement au-dessus des niches, et des réfections exécutées en 1827, d'un autre côté, réfections que Noroceea garda en écartant partiellement la couche de couleur afin de repeindre à son tour dans des teintes détrempées. On sait à présent avec plus de précision où est intervenue l'équipe du

peintre Noroceca et ce qu'elle a gardé des réfections de Pandeileimon en 1827.

★

Arrivés au bout de notre analyse, nous ne nous proposons pas de tirer des conclusions d'ordre majeur. Celles-ci devront attendre les résultats des futures campagnes de restauration et, si possible, l'étude comparée et sur les lieux de tous les monuments — depuis les athonites aux serbes et à la si célèbre Kariye-Djami — érigés à l'époque paleologue et qui, de ce fait, pouvant éveiller des échos à l'Eglise Princièrè de Curtea de Argeș.

Nous avons seulement désiré projeter un nouveau faisceau lumineux sur le plus important ensemble d'architecture des premiers princes Basarab, en nous fondant avant tout sur le contact avec l'œuvre, ainsi que sur l'observation pénétrante de la structure des peintures murales, rapportée à leur aspect, dans le but de refaire sur ces bases le dialogue — interrompu dès l'instant où les peintres ont achevé leur travail — entre la substance picturale en transformation et l'image.

Ce qui nous a été prouvé par le clocher de la nef argumente l'affirmation que la peinture murale du XIV^e siècle se conserve dans une bien plus grande mesure que l'on croyait²⁹. On a ainsi vu que même les zones complètement refaites dissimulent sous la nouvelle fresque des fragments plus ou moins détériorés de l'ancienne, originale celle-là. Comme on l'a déjà dit, le peintre Pandeileimon non seulement qu'il n'a pas écarté la fresque du XIV^e siècle aux endroits où il comptait peindre une nouvelle couche de peinture « al fresco », mais, très raisonnablement, il a même évité le martelage total des surfaces. De cette façon a pu être conservée la fresque originale et dans la calotte du Pantocrator et dans les zones refaites des pendentifs nord-est et sud-ouest — tel qu'il a résulté de l'analyse stratigraphique — et, enfin dans la voûte nord où furent peintes au XIX^e siècle les scènes du « Dimanche de Tous les Saints » et de « La Résurrection ».

La présence du fragment de Pantocrator datant du XIV^e siècle introduit dans le débat des éléments importants.

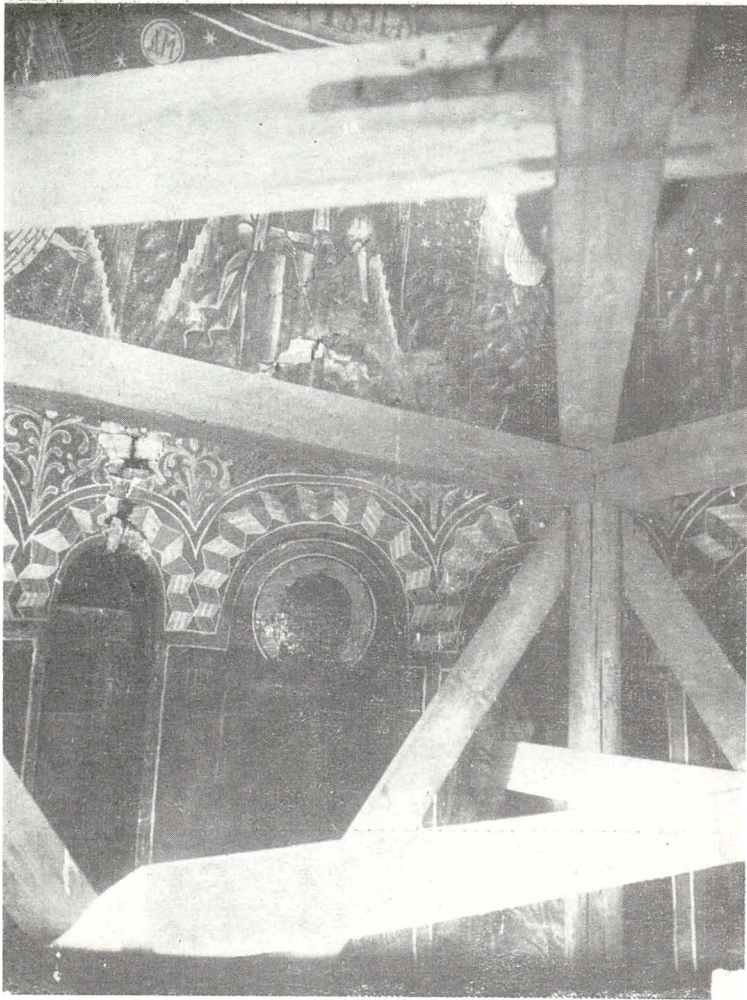


A₁



A₂

Fig. 11 (A₁, A₂). — L'image du Pantocrator au cours de la restauration de 1914.



Le fragment d'inscription en slavon, visible à présent à la suite de son dégauchement des repeints et de sa réintégration, suggère l'existence des mêmes confluences spirituelles de deux mondes — le grec et le slave —, qui ont coexisté aussi en Serbie³⁰. Sans doute, le zographe principal a travaillé le Pantocrator — image suprême de l'ensemble pictural —, tout comme il aura peint certaines autres figures majeures, depuis la Vierge à l'Enfant dans la calotte du sanctuaire, portant comme une couronne au-dessus de sa tête la prière bien connue (rédigée en langue grecque) « *Il est digne en vérité...* »³¹, et jusqu'à la vaste scène de la Dormition, accompagnée d'un hymne à la Vierge, écrit cette fois en langue slave³². Ce mélange d'inscriptions, avec des fautes de rédaction depuis longtemps déjà analysées³³, indique — au même titre que la présence d'artisans provenus de l'extérieur de l'aire constantino-politaine ou athonite — la possible existence de « modèles » que les zographes transcrivaient dans un orthographe approchant ou, les connaissant par cœur, reproduisaient de mémoire avec d'innocente fautes, somme toute inhérentes.

Fig. 12. — Une partie de la zone nord-est de la tour clocher avant la restauration de 1916 (A₃).

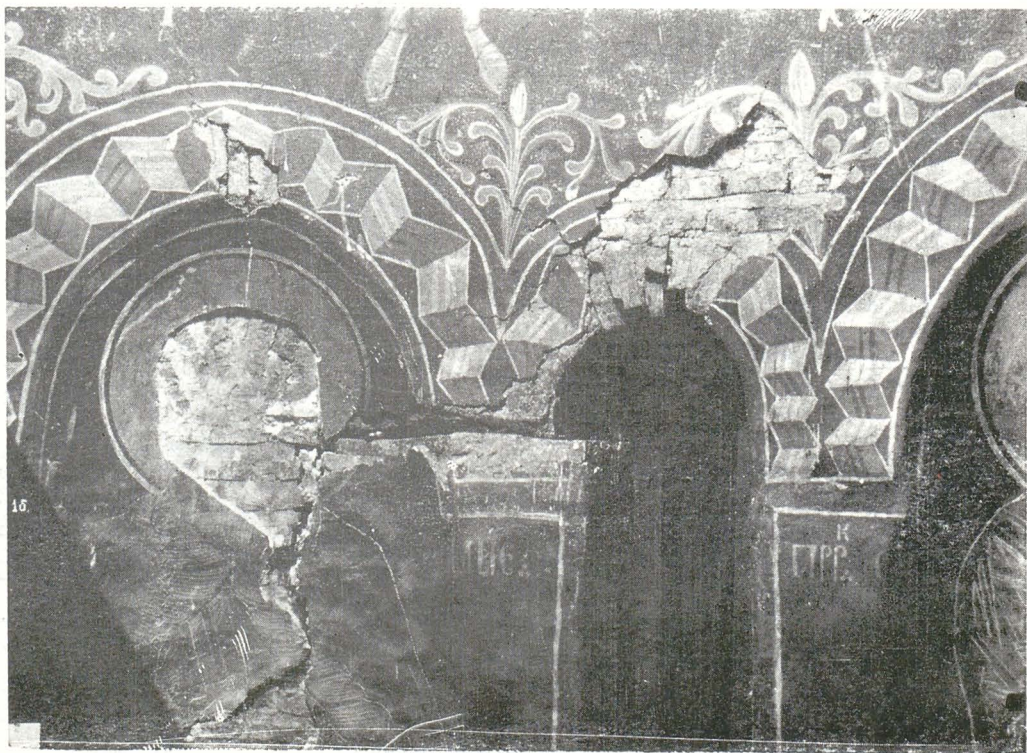
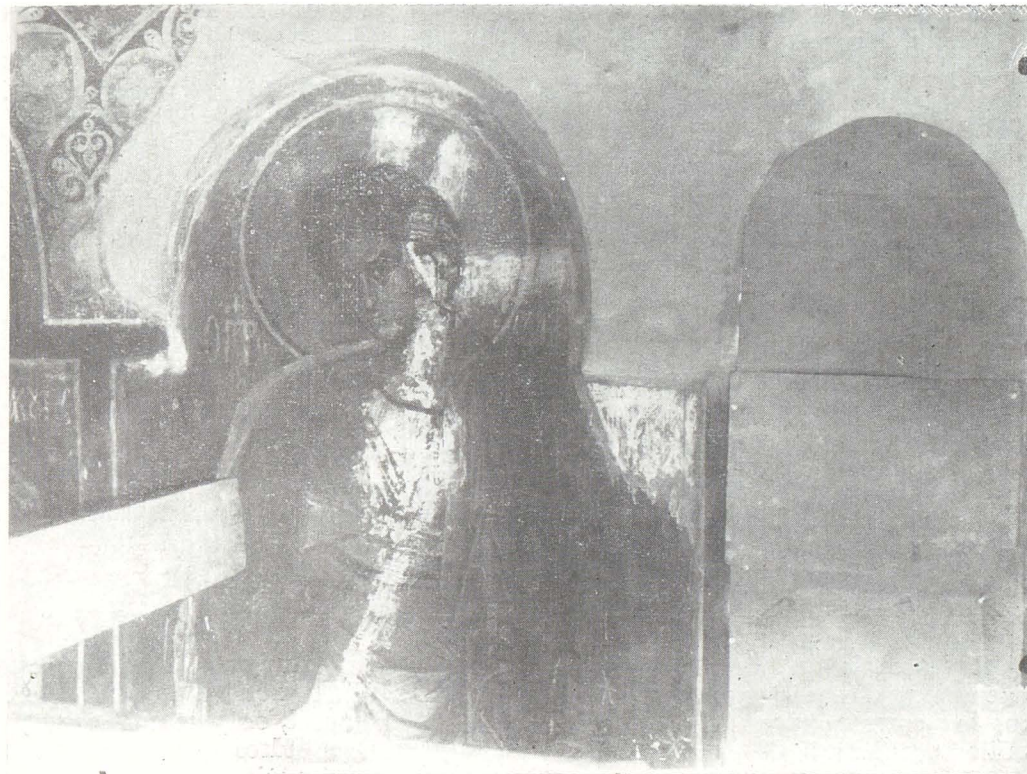


Fig. 13. — La partie supérieure de la niche du prophète Elie avant la restauration de 1916. Le portrait du prophète avait été extrait (A₄).



a (A₅)



b

Fig. 11 (a, b). – La figure du prophète Zacharie pendant la restauration de 1916 et au cours des travaux de 1982.



Fig. 15. — L'absidiole de la prothèse. L'image des hiérarques et l'ornement situé au-dessus témoignent la présence des deux maîtres.

Il n'est pas exclu qu'aient aussi existé des cahiers d'esquisses, en quelque sorte le correspondant des fameux « *similia occidentale* »³⁴ utilisés dans la peinture romane.

Si la présence des inscriptions grecques et slavonnes n'est pas suffisante pour éclaircir certaines différences entre les zographes, en échange le style de leur peinture les distingue souvent comme des personnalités que ne gênait guère un naturel besoin d'unité de l'ensemble. Parfois, la distinction entre les peintres est particulièrement difficile à faire, comme il arrive de la voûte du clocher sur la nef où l'osmose des personnalités est si grande, voire parfaite ; en d'autres cas, il se produit une sorte de « séparation » des visions picturales comme si une écriture serait brusquement interrompue et reprise par une autre main. C'est ce qui arrive — pour ajouter encore un exemple — dans l'absidiole de la prothèse où le hiérarque de la partie sud (à droite de l'entrée dans l'abside du sanctuaire) non seulement qu'il se différencie du précédent par la typologie du style ou le caractère graphique de l'inscription du phylactère, mais en plus trahit la présence d'une autre main par la simple interruption de la continuité du motif ornemental au-dessus du registre des hiérarques.

La différenciation des maîtres qui ont peint à Saint-Nicolas d'Argeș exige

toujours une analyse spéciale les déterminant d'une zone à l'autre de l'ensemble pictural, en partant de la typologie des moindres détails et prenant toutes les précautions nécessaires devant les modalités de travail à la fresque. Cette affirmation se fonde sur l'aspect hybride de certains personnages — telles des parties du cycle de la vie de Saint Nicolas³⁵ dans le narthex — qui paraît être dû aux habituelles divisions du travail « *al fresco* » intervenant sur le parcours : tel maître peignait les vêtements et les arrières-plans, tel autre figulait certains détails et représentait les figures...

Le mérite incontestable des maîtres peintres d'Argeș du XIV^e siècle reste — à n'en pas douter — celui d'avoir maintenu le souffle monumental de l'ensemble malgré les différences de vision, qu'il s'agisse du « récit » dynamique et touffu, aux mouvements en raccourcis osés — l'ample scène de « La multiplication des pains » — ou bien de la composition monolithique, sans trop d'espaces aérés, sobre et sculpturale, avec une tension intérieure puissante se manifestant dans l'expression des visages (« Le Christ chasse les vendeurs du temple »).

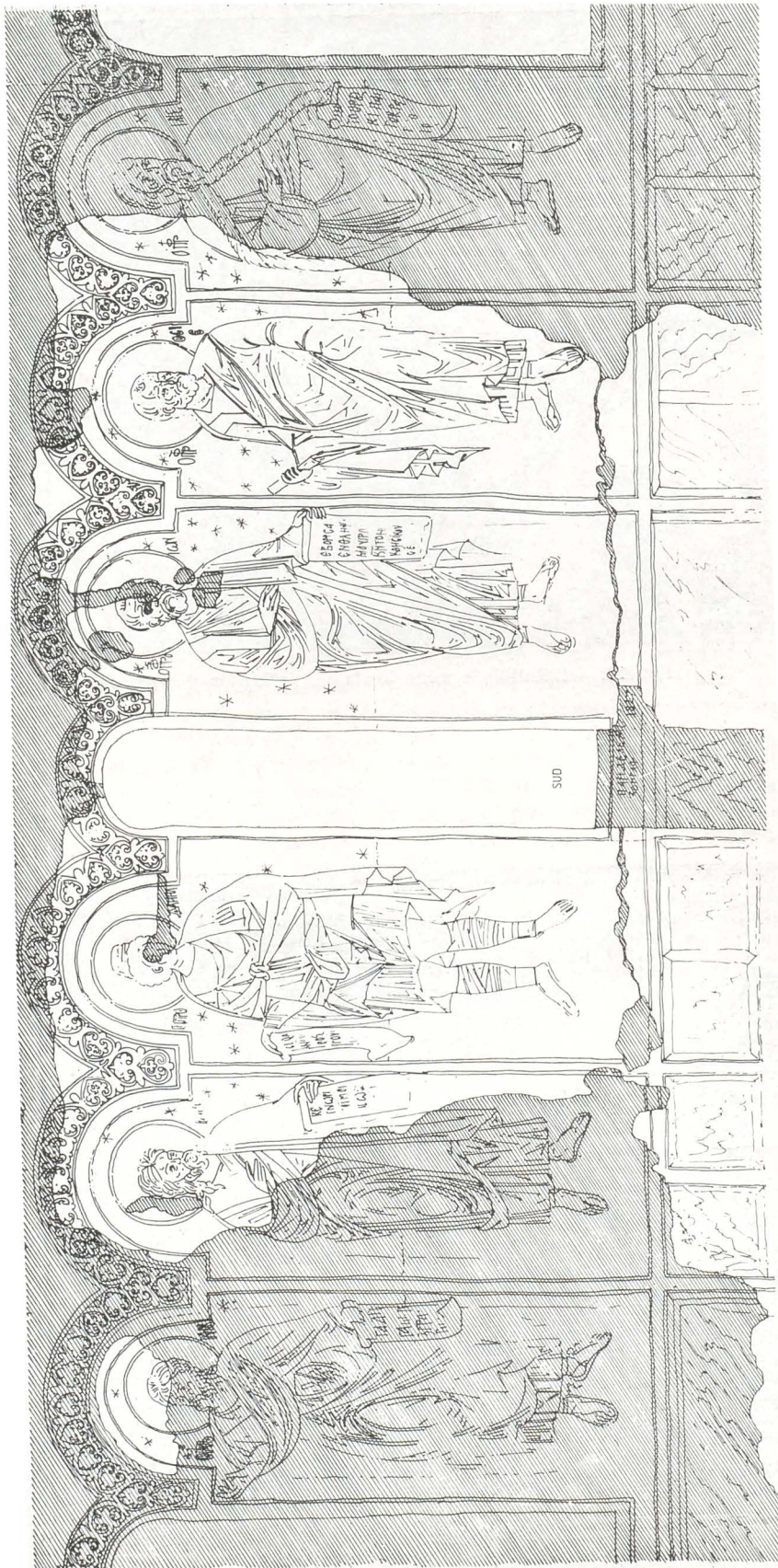
Chez l'un comme chez l'autre de ces maîtres la vision monumentale s'appuie sur une technique impeccable, aux touches libres, traçant minutieusement les contours ou les irradiations



Fig. 16. — Détail de la scène de « la multiplication des pains ».



Fig. 17. — Détail de la scène « Le Christ chassant les vendeurs du temple ».





Développement des niches de la tour clocher. Les zones hachurées représentent les réfections récentes. (XIX^e–XX^e siècles).

des vêtements en dépit d'étendues dépassant parfois un mètre, comme c'est le cas des figures des prophètes dans les niches du clocher.

Maîtres des grandes surfaces qu'ils avaient à peindre, dénotant une force digne de la meilleure école, les zographes du XIV^e siècle de l'Eglise Princières Saint-Nicolas, sont loin de manifester les maladresses ou le tour provincial d'un art fleurissant loin des centres culturels et artistiques de l'Empire Byzantin.

Sous l'aspect — majeur sans aucun doute — de la peinture murale monumentale, l'art des zographes d'Arges, selon qu'il apparaît dans le clocher au-dessus de la nef, représente l'une des preuves les plus éclatantes de la manière dont le génie artistique byzantin d'une époque tardive (le XIV^e siècle) se régénérât à la source des énergies créatrices d'un Etat jeune et en pleine ascension.

Notes

¹ *Curtea Domnească din Argeș*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, année X—XVI, 1917—1923.

² *Op. cit.*, insistant cette fois sur la présentation des travaux de restauration (p. 77) par l'arch. Gr. Cerkez qui, avec N. Ghika-Budești, est celui qui « sauva » l'église princières d'Arges.

³ D. ONCIUL, « Raport înaintat Academiei Române cu privire la Biserica Domnească de la Curtea de Argeș », p. 221, et « În chestiunea Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș », p. 226, les deux textes signifiant des réponses aux observations d'O. Tafrali concernant la date de la peinture de l'ensemble (novembre 1262) et le nom du zographe.

⁴ CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV^e siècle. L'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș*, in RRHA, série Beaux-Arts tome XVI, 1979, p. 5—11.

⁵ CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977, p. 10.

⁶ CARMEN LAURA DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 23. L'auteur y mentionne seulement le peintre Mihail qui « a outrepassé ses devoirs, en complétant le décor sur une superficie assez vaste... »

⁷ D. ONCIUL, *op. cit.*, p. 221.

⁸ Dans ce sens, d'anciens documents ont déjà été publiés par nous dans l'article *Citeva date despre activitatea Comisiunii Monumentelor Istorice în Revista Muzeelor și Monumentelor, seria Monumente istorice și de artă*, n° 1, 1981, p. 62.

⁹ CESARE BRANDI, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ ANDRÉ GRABAR, *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, Paris, 1968, cité d'après Maria Ana Musicescu et Grigore Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Ed. Meridiane, 1976, p. 9.

¹¹ I. MIHAIL, *Pictura Bisericii Domnești din Curtea de Argeș*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, années X—XVI, 1923.

¹² N. CONSTANTINESCU, *Cronologia monumentelor de la Curtea de Argeș*, in *Revista de Istorie*, tom. 34, 1981, n° 4. On y trouve la remarque de l'auteur, à savoir que l'inscription en cause, découverte par le peintre Noroceca sur le mur nord de la nef, est incisée « non pas sur le mortier sur lequel on a bâti, mais sur le crépi ou le mortier de finissage ultérieur, opération qui, partout, précède la peinture des fresques » (p. 696); cette remarque est reprise par C. L. Dumitrescu in *op. cit.*, p. 12, comme argument que l'église était déjà bâtie au moment de l'incision de l'inscription commémorant la mort du voivode Basarab I.

¹³ Aspect premièrement relevé par I. Mihail *op. cit.*, p. 189.

¹⁴ Nous avons pu faire une intéressante détermination de la typologie stylistique de Pandeileimon à l'occasion de la recherche effectuée en 1983 par l'historien d'art Anca Vasiliu dans le dépôt d'icônes de la maison Noroceca de Curtea de Argeș. Nous avons, alors, étudié de près plusieurs icônes peintes par Pandeileimon, parmi lesquelles, sûrement trois grandes icônes (dites « impériales ») : le Christ-Grand Hiérarque, la Vierge à l'Enfant et les Trois Hiérarques (Saint Basile le Grand, Saint Jean Chrysostome et Saint Grégoire le Théologien). Ces icônes ont peut-être orné au XIX^e siècle l'icônostase en maçonnerie de l'Eglise Princières Saint-Nicolas. L'icône de la Vierge à l'Enfant porte au dos l'inscription suivante : « cette icône a été faite aux frais de joupán lanache et joupán Iristache en 1811, février 10. Pandeileimon zographe ». Notre recherche a facilité non seulement la constatation d'une évidente ressemblance typologique des icônes avec le Pantocrator du clocher de l'Eglise Princières, mais aussi — aspect particulièrement intéressant — la découverte d'un style et d'un savoir-faire excellents du zographe Pandeileimon, tels de remarquables prolongements au XIX^e siècle des bonnes traditions médiévales.

¹⁵ ION ISTUDOR, le Bulletin d'analyses n° 7 du 15 novembre 1982. Une synthèse des déterminations de matériaux utilisés dans la peinture murale originale de l'église d'Arges ainsi que dans les repeints ultérieurs (des époques plus récentes) se trouve dans l'article *Cercetări de laborator efectuate asupra picturii murale din turla bisericii domnești de la Curtea de Argeș*, in *Revista Muzeelor și Monumentelor, seria Monumente istorice și de artă*, n° 2/1982, p. 32.

¹⁶ ION ISTUDOR, *op. cit.*,

¹⁷ I. MIHAIL, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ I. MIHAIL, *op. cit.*, p. 185 : « Des peintures faites alors par Pantelimon on a gardé, à l'occasion de la récente restauration, celles où une peinture plus ancienne ne se trouvait pas en dessous : dans la couple du clocher (de la nef — N.A.), le Pantocrator et les Cohortes célestes ; dans les quatre grandes voûtes, la Nativité, la Résurrection ; le Dimanche de Tous les Saints et la Descente du Saint-Esprit ; le Baptême et l'Ascension ne semblent pas être du même peintre ».

Après l'enlèvement de l'échafaudage nous avons découvert les inscriptions du peintre NOROCECA et de son apprenti sur le crépi de réparation à la base des niches aux représentations des pro-

phètes et sur le profil au-dessus des pendentifs. Demeurées, à ce que nous sachions inconnues, ces inscriptions nous offrent des données intéressantes.

Sur le profil au-dessus des pendentifs le peintre NOROCIA a présenté la date de la restauration et la situation stratigraphique des peintures murales de la tour clocher: „C'est complètement restaurée dans l'année 1914, en nettoyant entièrement la voûte du clocher, le PANTOCRATOR et les cohortes des anges; c'est d'une troisième peinture...”

Malheureusement une grande partie de l'inscription s'est effacée. En même temps, c'est évident que le peintre Norcea connaissait l'existence de l'ancien Pantocrator sous celui doué à Pandele Mon.

D'autres données, sont offertes par les inscriptions des niches.

A la base de la niche du prophète NAHUM: „C'est repeint... Les cheveux sur le front”. Probablement l'inscription remarquait la présence de la peinture du XIV^e s. dans la partie supérieure de la tête du prophète NAHUM.

A la base de la niche du prophète DANIEL: „Au temps, de la restauration de cette peinture a éclaté la guerre entre L'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, d'une part et la France, l'Angleterre, la Belgique, la Serbie et la Russie de l'autre part, la Roumanie restant neutre”.

A la base de la niche du prophète JONAS: „1914, le 27 Septembre, 6h du matin, est mort le glorieux roi de la Roumanie, CHARLES I^{er}, D. NOROCIA, Peintre”.

A la base de la niche du prophète ISAÏA: ALFREDOS, né le 21 mai, 1900, en écrivant ces rangs, dans l'année 1915, mai 20... peintre apprenti, en âge de 15 ans”.

²⁰ I. MIHAIL, *op. cit.*, p. 187.

²¹ On entend par là l'éloignement des repeints trouvés au-dessus de la peinture originale du XIV^e siècle, la délimitation et, dans le même temps, la conservation des phases par lesquelles a passé la peinture murale de l'église d'Argeș aux XVIII^e et XIX^e siècles, là où la peinture originale faisait défaut, enfin le maintien de certains repeints du XX^e siècle, sans les nettoyer, là où l'on aurait risqué par cette dernière opération de voir disparaître des couches de couleur soit pulvérulentes, soit étendues « al secco » au cours des époques.

²² M. A. MUSICESCU et GR. IONESCU, *op. cit.*, p. 22. En réalité, l'inscription du prophète très détériorée, ne semble pas suggérer le nom de Baruch.

²³ Arch. IANCOVICI, *Jurnalul lucrărilor* (Journal des travaux) in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, année XVI, 1923, p. 95.

²⁴ Arch. IANCOVICI, *op. cit.*, p. 95.

²⁵ Nous profitons de cette occasion pour remercier vivement notre collègue, la spécialiste Ioana

Panait, pour ses suggestions si utiles quant à la lecture de la date tournant autour de 1750.

²⁶ TEODORA VOINESCU, *Un caiet de model de pictură medievală românească*, in *Pagini de peche artă românească*, III, Bucarest, 1974, et pareillement, la monographie *Radu Zugrăvul*, Ed. Meridiane, 1978. Dans l'étude de *Pagini...* les fresques peintes sur le pilier nord-est de la nef sont pour la première fois attribuées au maître-peintre *Ilie*, supposé être *Ilie de Teiuș*, bien connu autour de 1800 dans la zone de Rimnic. Sa signature avait été découverte « écrite à la peinture blanche sur la scène des Charités faites par Sainte Philothée » fait que nous n'avons pu identifier; en échange nous avons trouvé une signature du peintre *Ilie*, en noir sur le fond de blanc de chaux de l'église peinte dans la scène « Quand sont venus le patriarche et Radu Negru Voivode, ils ont fait des prières pour élever les saintes reliques de Sainte Philothée ».

²⁷ Arch. IANCOVICI, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ Il s'agit d'une partie des négatifs de l'ancienne Commission des Monuments Historiques, déposés actuellement à la Photothèque du Musée d'Art de la R. S. de Roumanie.

²⁹ Dans ce sens, V. Lazarev, en dépit du fait qu'il concède d'incontestables qualités artistiques et de style à la peinture d'Argeș, en la considérant même comme issue dans une égale mesure de peintres étrangers et autochtones, ne présente qu'un trop pauvre tableau des fresques du XIV^e siècle trouvées à l'état de bonne conservation, en notant: « presque toutes les fresques sont refaites. La Dormition de la Vierge, les figures des saints Docteurs de l'Eglise des absides centrales et de gauche, les figures des diacres sur le mur nord, les deux saints militaires et Jean Baptiste sur le mur sud-est et la figure d'un saint militaire sur le mur nord sont mieux conservés » (apud *Istoria picturii bizantine* par V. Lazarev, Ed. Meridiane, 1980, vol. III, p. 206).

³⁰ P. P. PANAITESCU, *Inscripțiunile religioase grecești de la Biserica Domnească*, in B.C.M.I., années X—XVI, 1923, p. 170. Voir aussi V. Lazarev (*op. cit.*, p. 63) qui, en analysant le phénomène, parle de « la slavisation des formules byzantines » et souligne que l'élément grec s'est contaminé de cette « saveur nationale toujours présente ».

³¹ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 161.

³² V. BRĂTULESCU, *Inscripții slave religioase din Biserica Domnească de la Curtea de Argeș*, in B.C.M.I., années X—XVI, 1923, p. 190.

³³ P. P. PANAITESCU et V. BRĂTULESCU, *op. cit.*

³⁴ PAOLO et LAURA MORA et PAUL PHILIPPOT, *La Conservation des peintures murales* Editrice Compositori, Bologne, 1977, p. 145.

³⁵ C. L. DUMITRESCU, *op. cit.*, p. 52.

LE RETABLE DE BIERTAN* — NOUVELLES RECHERCHES —

Tereza Sinigalia

Il y a dans la vie des œuvres d'art des circonstances heureuses ou malheureuses, des jours fastes et néfastes, qui peuvent les marquer pour toujours. C'est le cas du grand retable de l'église évangélique de Biertan¹ dont on peut affirmer aujourd'hui — à l'heure de son 500^e anniversaire — qui s'est passé sous les meilleurs auspices. Connue depuis longtemps comme un objet qui pendant un demi-millénaire n'a jamais quitté l'imposant sanctuaire de l'église placée jadis sous le vocable de la Vierge, dominant de sa colline l'ambitieuse communauté allemande de Biertan, l'autel a conquis dans les dernières 12 années l'attention du monde scientifique. Sorti d'un quasi-anonymat grâce à la publication de 3 études essentielles² — les premières au caractère monographique — concernant les sources iconographiques et les directions stylistiques qui ont concouru à sa création il a été soumis aussi à la restauration³. Par l'effet de cette action, attentive et difficile, qui a eu comme but de lui redonner ses structures iconographiques et sa composition chromatique d'origine, le retable s'est enrichi — pour sa partie peinte, au moins — de thèmes rares, importantes pour la connaissance de la pensée du Moyen Âge tardif et de l'époque précédant la Réforme.

Aujourd'hui, le grand autel a la forme d'un retable hétéroclite, com-

posé de quatre parties distinctes : la prédelle, la partie centrale, le triptyque supérieur et le couronnement. La prédelle est munie d'un panneau central flanqué d'une paire de volets et d'une paire de panneaux fixes, étant décorée d'un vaste ensemble représentant un seul thème : *La Sainte Parenté*⁴, dans la rédaction la plus complexe trouvée en Transylvanie. Par la corroboration des données stylistiques et historiques on peut la dater 1524⁵. La partie médiane — la plus ancienne — présente, autour d'une niche centrale meublée d'une *Crucifixion* sculptée, deux paires de panneaux fixes et une paire de volets. Vers l'intérieur (autel ouvert) on voit un cycle de *la Vie de la Vierge et de Jésus*, vers l'extérieur (autel fermé) — une suite de saints. Au dessus, flanqué et couronné d'ornements architecturaux gothiques tardifs, se trouve le triptyque — pratiquement un troisième autel⁶. Sur son panneau central on a peint l'image symbolique *Crucifixion — Arbre de Vie*, entourée de la *Vierge* et de *saint Jean Baptiste*, et des bustes des 12 apôtres placés sur les branches, accompagnés de leurs attributs. Sur les volets — *La Vision du Prophète Ezéchiel et la Vision de l'empereur Auguste*. Une inscription sur la baguette supérieure indique l'an 1515.

Le travail présent se propose d'étudier uniquement la partie centrale du retable actuel.

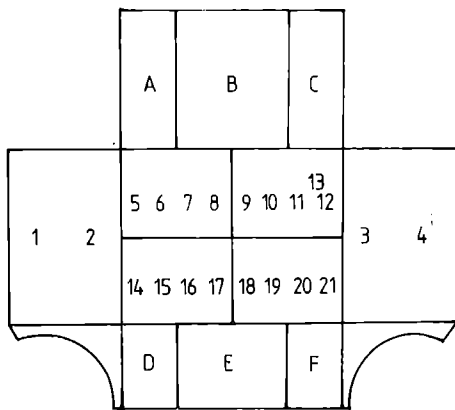


Fig. 1. Le retable fermé : 1. Saint Grégoire le Grand; 2. Saint Jérôme; 3. Saint Augustin; 4. Saint Ambroise; 5. Saint Roch; 6. Archange Michel; 7. Saint Sébastien; 8. Saint Joseph; 9. La Vierge de l'Apocalypse; 10. Sainte Anne Trinitaire; 11. Sainte Marie Madeleine; 12. Marie Salomé; 13. Marie Jacobi; 14. Sainte Marguerite; 15. Sainte Dorothee; 16. Sainte Catherine; 17. Sainte Barbe; 18. La Vierge aux épis; 19. Sainte Elisabeth de Thuringe; 20. Sainte Hélène; 21. Sainte Agnès. A. Vision de l'empereur Auguste; B. Crucifixion; C. Vision du prophète Ezéchiel; D. E. F. Sainte Parenté.

Au visiteur qui un jour de la semaine, d'il y a 7 ans, entra dans l'église de Biertan, l'autel s'imposa par l'autorité des images peintes des *apôtres Pierre et Paul*, dominant les deux registres de saints placés entre eux, absolument différents comme vision, proportion et style ⁷.

Encore à l'époque de Victor Roth⁸, sous la couleur de fond des apôtres — peints au début du siècle passé — on pouvait entrevoir les figures, supposées originelles, de quelques saints, dont la présence devrait déranger une recrudescence tardive du zèle iconoclaste luthérien. Grâce aux sondages qui ont prouvé sous la peinture à l'huile des apôtres, l'existence d'une autre couche ayant des qualités chromatiques et techniques remarquables, en 1978, à l'occasion de la récente restauration, les deux images ont été décappées. Ainsi, on a mis au jour les figures monumentales, représentées debout, des *Quatre Pères de l'Eglise Latine* : Grégoire le Grand, Jérôme, Augustin et Ambroise, deux sur chaque panneau, n'ayant, sauf Jérôme — d'autres attributs que des vêtements sacerdotaux indiquant leur rang, les deux derniers dénommés aussi par des inscriptions latines placées sur la baguette supérieure.

Du point de vue iconographique et plastique, cette découverte a une grande importance ⁹. Pour la peinture transylvaine sur panneau, les Pères de l'Eglise représentent une nouveauté absolue ¹⁰, mais la manière de la rédaction et les hautes qualités artistiques les situent — dans l'espace européen même — parmi les œuvres d'exception.

En ouvrant les volets, on se trouve devant l'ensemble depuis longtemps connu, composé de 12 panneaux — le plus vaste de ce type de la Transylvanie — dédié à la *Vie de la Vierge et du Jésus*. Le récit commence avec *La rencontre à la Porte d'Or de Joachim et d'Anne* et se déroule jusqu'au moment du *Baptême* ¹¹. Au centre, la niche en bois est meublée par la *Crucifixion*, composition qui devrait remplacer une autre, consonante au message théologal-dogmatique de l'autel, mais devenue inconforme à la nouvelle conception luthérienne ¹².

Aux recherches d'histoire, d'iconographie et de style de Harald Krasser, de 1971—1976 ¹³, on doit non seulement la rentrée du retable dans le circuit scientifique européen, mais aussi la redécouverte de la date à laquelle la partie de « fête » (autel ouvert) a été peinte. Mentionnée en passant par Roth ¹⁴, acceptée par Radoesay ¹⁵, mais considérée comme dépourvue de signification par ces deux chercheurs ainsi que par V. Vătășianu — qui accepte

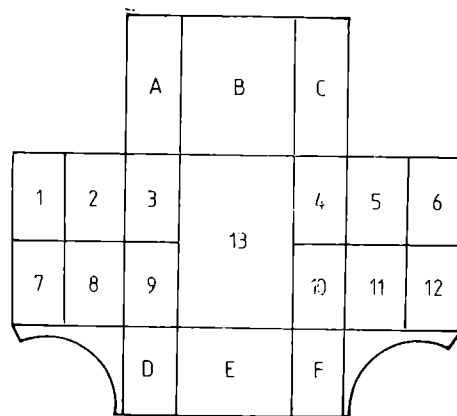


Fig. 2. La rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or; 2. La naissance de la Vierge; 3. Les fiançailles de la Vierge; 4. L'annonciation; 5. La visitation; 6. La naissance de Jésus; 7. La circoncision; 8. L'adoration des mages; 9. La présentation au temple; 10. La fuite en Egypte; 11. Jésus parmi les docteurs; 12. le Baptême.

A.B.C.D.E.F.G. les mêmes qu'à la Fig. 1.

de ses prédécesseurs la date de 1515 ¹⁶ l'année 1483 est inscrite sur la page d'un livre, énergiquement levé par un des personnages de l'avant-dernière scène du récit peint : *Jésus à 12 ans parmi les docteurs* ¹⁷.

Dans ce nouveau contexte, généreusement offert par la restauration, l'essentiel est de regarder le retable comme un TOUT, afin de déchiffrer son message profond aussi bien que ses qualités artistiques, en laissant, pour le moment, de côté les différences dues à la collaboration de plusieurs mains, inhérentes à une œuvre de telles proportions et spécifiques pour le système médiéval de travail.

Dans ce cadre, les découvertes d'ordre iconographique nous semblent acquérir la plus grande importance. Elles doivent être examinées de deux points de vue convergents : a) le programme iconographique proprement-dit ; b) les rapports plastiques avec le reste de l'ensemble peint.

La présence des Pères de l'Église souligne et renforce la cohérence du programme iconographique *strictement marial* du retable entier. A ce sujet, L. Réau remarque que, lorsque les Quatre Docteurs (Pères) de l'Église sont représentés groupés, ils discutent sur l'Immaculée Conception ¹⁸. Ainsi, leur découverte projette une nouvelle lumière sur l'ample théorie des saints, arrangés sur deux registres superposés à l'extérieur des volets ¹⁹, chacun ayant comme centre d'intérêt une image de la Vierge, en deux hypostases différentes. Sur le premier registre on trouve les images des saints *Roch, Michel terrassant le dragon, Sébastien, Joseph, la Vierge à l'Enfant dans la variante apocalyptique, les saintes Anne Trinitaire, Marie Madeleine, Marie-Salomé et Marie-Jacobi*, et dans la rangée inférieure — les saintes *Marguerite, Dorothee, Catherine, Barbe, la Vierge aux épis, Elisabeth de Thuringe, Hélène, Agnès*. Chaque personnage est accompagné de son attribut caractéristique et identifié, aussi, par une inscription tracée avec des caractères blancs sur le cadre supérieur du panneau respectif.

La présence de la Vierge sur deux registres superposés représente une nouveauté, peut-être un *unicum*, mais elle pourrait être mise en connexion avec

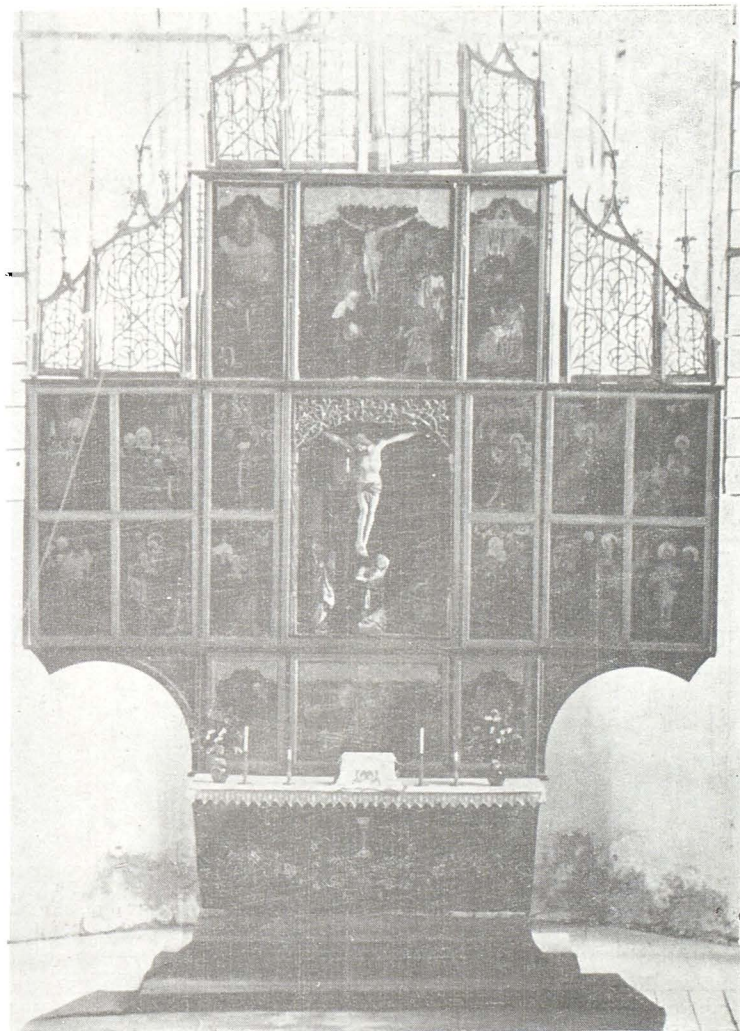


Fig. 3. Le retable de Bierlan (ouvert) en 1974.

les deux idées majeures de l'époque, fortement liées entre elles par la signification qu'on accorde au Moyen Âge tardif ; la Femme — la nouvelle Eve de la Rédemption — née sans le péché originel parce qu'elle va mettre au monde le Fils de Dieu, est « Maria — semper Virgine » ²⁰.

L'image du registre supérieur — la *Vierge de l'Apocalypse*, vêtue par le soleil, couronnée par les étoiles, le croissant de la lune à ses pieds, selon la Vision du saint Jean à Patmos ²¹ — devient, vers la fin du XV^e siècle, le type iconographique commun pour illustrer l'idée de l'Immaculée Conception. Cette fête a été instituée par le Saint Office de Rome, en 1476 ²². Les iconologues mettent en relation cette double hypostase symbolique-plastique de la Vierge avec la présence autour d'elle



a



b

Fig. 4a. Les Saints Grégoire le Grand et Jérôme.

Fig. 4b. Les Saints Augustin et Ambroise.

de nombreux personnages de sa famille²³ — d'habitude *Anne Trinitaire*, accompagnée parfois selon « Les Apocryphes », par les autres femmes de sa famille, avec leurs maris et leurs enfants. Les représentations sont fréquentes dans ce contexte iconographique en Allemagne de Sud²⁴ et de Nord²⁵ vers la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. Ce cadre « de famille » peut impliquer aussi Joseph, présent ici dans la variante iconographique, assez rare, du fiancé élu par Dieu pour protéger la Vierge et son Fils, avec le bâton fleuri et surmonté par la colombe²⁶. L'hypostase dans laquelle font leur apparition « les sœurs » de Marie — aussi bien que la présence, moins explicite dans ce contexte, de Madeleine — toutes dans la posture de « myrrhophores » — pourrait être une allusion à leur participation à la mort et à l'ensevelissement du Christ, épisodes intégrants du mystère de la Rédemption²⁷.

Groupées autour de la *Vierge aux épis*, cinq des sept saintes du registre inférieur sont des *vierges-martyres*. Du point de vue compositionnel il s'agit d'une variante moins commune pour cette époque — mais caractéristique pour la fin du XIV^e et la première moitié du XV^e siècles — celle de « *Virgo inter Virgines* ». Ici, Marie porte une robe aux épis (symbole de la fécondité, mais aussi de la naissance virginale²⁸) qui, conformément à la légende, a été tissée pour elle par les vierges du temple. Le type, fréquent dans l'iconographie du milieu du XV^e siècle jusqu'au début du XVI^e, a l'origine dans une statue miraculeuse, donnée après 1383 au Dôme de Milan par Caterina Sforzza, femme de Gian Galeazzo Visconti²⁹.

Ce que pour le chercheur de cette partie du retable, Otmar Richter³⁰, semblait arbitraire comme sélection et dépourvu de sens à cause du manque de la clarté et de l'ordre, devient —



a



b

d'après notre avis — par une reconstitution du processus de la pensée médiévale, cohérent et significatif.

La présence des autres cinq personnages comporte aussi des connexions avec le reste, même si cela n'était pas obligatoire à l'époque, quand il y avait quantité de retables gothiques portant sur un côté ou sur l'autre, sur un registre ou sur l'autre, un choix de saints, apparemment aléatoire, mais en réalité, fait seulement en raison de la dévotion particulière des donateurs³¹ ou lié aux événements locaux à une signification depuis longtemps perdue. Si on peut lier Joseph à la famille terrestre de la Vierge, *l'archange Michel* — dans la variante du vainqueur — peut être associé à la Vierge de l'Apocalypse. Les saints *Roch* et *Sébastien*, très vénérés dans la deuxième moitié du XV^e siècle, sont généralement invoqués

comme protecteurs contre la peste³². Les deux saintes reines du registre inférieur, Elisabeth et Hélène, sont présentes ici parce que le retable a été destiné expressément à la Transylvanie à une certaine époque.

C'est l'époque où le danger ture est de plus en plus menaçant, l'époque de Mahomet II, mais aussi de Vlad l'Empaleur et d'Etienne le Grand, époque dans laquelle les communautés allemandes de la Transylvanie commencent à se défendre, en bâtissant les bien connues fortifications de leurs églises. Le village de Biertan n'en fait pas exception. On a construit ici une des enceintes les plus fortes du pays. Dans le contexte de la lutte chrétienne contre la demilune, la présence de la croix, soutenue par Hélène, et son association avec Elisabeth de Thuringe n'ont rien de surprenant. La dernière, fille du roi

Fig. 5a. Volet gauche du retable fermé.

Fig. 5b. Volet droit du retable fermé.



a

b

André II d'Hongrie — le roi de la V^e croisade, singulièrement lié à l'histoire des saxons de Transylvanie par la Boule d'Or de 1224³³ — et la femme de Louis de Thuringe — mort aussi comme héros de la croisade — était sollicitée de donner secours au temps de la famine³⁴. La prière commune de tous ces saints protecteurs a eu comme objet de sauver la vie des Transylvains, menacés sans cesse par l'invasion turque, par le danger de la famine et des maladies qui accompagnaient la guerre.

En regardant le retable, on peut déchiffrer un certain contraste entre la représentation des Pères de l'Eglise et celle des autres catégories de saints. Les Pères s'imposent par leur majesté,

due à leur haut rangs dans la hiérarchie de l'Eglise et, surtout, comme représentants de ceux qui ont forgé les idées, devenues dogmes. Les autres — la Vierge comprise, en dépit de ses prérogatives célestes — sont plus proches de la dévotion et du monde communs. La faible inclination des têtes, le jeu des courbes et des contrecourbes, la ligne serpentinée des corps contribuent au rythme lentement mouvementé de la composition, mais aussi — par les vêtements somptueux, coupés à la mode, d'une élégance tout à fait particulière — au rapprochement de ces êtres à celui qui priait devant l'autel.

Vis-à-vis de cette prééminence des images incorporant des idées, les 12 scènes qui racontent la vie de la Vierge



Fig. 6a. Volet gauche du retable ouvert.



Fig. 6b. Les deux panneaux encadrant la niche (retable ouvert).

Fig. 6c. Volet droit du retable ouvert.

et de Jésus, dans le style le plus authentique d'une narration illustrée, se trouvent dans un contraste apparent. Mais, ce contraste n'est présent que dans nos yeux, car, pour celui qui a commandé l'œuvre et pour les destinataires de la communauté, les images figurées sur les deux côtés représentaient une réalité unique, et la solution plastique différente souligne, une fois de plus, la véritable différence médiévale entre l'imperméabilité abstraite du dogme, liée aux associations intellectuelles subtiles (vues parfois à travers les futures Litanies lauretanes ³⁵) et l'accessibilité de la succession des scènes de la partie ouverte aux foules pendant les jours fériés.

L'interprétation des choses dans cette manière et la considération du retable

comme un TOUT, (et) aussi la décoration de la niche centrale — avec la composition sculptée qui devrait dominer l'autel ouvert — imposent une image adéquate de la Vierge. En examinant les retables de l'époque munis d'un programme similaire ou proche de celui-ci, deux thèmes seulement seraient acceptables : la *Vierge à l'Enfant* dans la variante commune ou dans celle de l'Apocalypse, flanquée ou non de deux saints, ou le *Couronnement de la Vierge*. L'aspect actuel de la niche — avec la paroi du fond décorée d'une auréole avec des rayons ondulés et d'une draperie imitant le brocart d'or, permet la supposition que le nimbe devrait cerner la tête de la Vierge dans la première variante ou la colombe du Saint Esprit,



Fig. 7. L'an 1483 dans la scène Jésus parmi les docteurs.

dans la deuxième. L'espace, assez étroit et haut, plaide pour la première hypothèse, pour la deuxième, même avec les personnages réduits à l'essentiel, il n'y a pas de place ³³. En tout cas, le groupe statuaire de la *Crucifixion* devrait figurer, soit dans un autre autel, soit sur le couronnement de celui-ci, selon l'hypothèse qu'il a suivi un schéma largement répandu dans l'ambiance de l'Autriche, en liaison directe avec l'importance accordée aux dogmes de l'Incarnation et de la Rédemption ³⁷.

Du point de vue artistique, le retable en totalité — soit dans ses parties depuis longtemps connues, soit dans les découvertes récentes — fait preuve de remarquables qualités. D'abord, il s'agit de la composition. Sans faire appel à tout prix à la recherche de la géométrie secrète ³³, il faut dire que, dans sa partie narrative, la rigueur de la ligne et des rapports numériques entre les axes, aussi bien qu'entre les surfaces, sont à retrouver, soit dans chaque panneau, soit dans la composition d'ensemble du retable ouvert. La coïncidence sévère de quelques tracés direc-

teurs rectilignes — sur les diagonales —, ou courbes — en suivant les volumes ou en unissant des points et des zones d'intérêt — n'est pas aléatoire, mais attentivement suivie, comme principe compositionnel général, pas excessivement compliqué, mais efficient dans la création d'une certaine harmonie intérieure. Associé à la couleur, le principe sert à la mise en valeur de la signification spirituelle obligatoirement destinée d'être incorporé visuellement dans l'image, comme la raison même de l'art médiéval d'exister.

Les problèmes les plus intéressants du point de vue de la composition sont posés par les solutions spatiales et par la relation des personnages avec l'espace environnant. Une première observation porte sur la différenciation nette entre les deux sous-ensembles du retable : celui pour les offices journalières — c'est-à-dire, ouvert et décoré seulement avec les figures — debout — des saints que nous venons de mentionner — et celui destiné aux jours fériés. Dans la première situation, les figures sont projetées sur un fond neutre (bleu céruleum pour les voltes, outremer foncé pour les Pères de l'Eglise), parsemé d'étoiles dorées, dépourvues d'indications spatiales, et évoluant comme devant un rideau, pareil aux célèbres « sacre conversazioni » du Quattrocento italien. Chaque figure, soit elle du Docteur de l'Eglise ou d'un autre saint moins significatif, est vue de demi profil, comme une statue peinte, monumentale ou élégamment élancée, mais, en même temps, réalisée avec toute la science d'un peintre doué pour suggérer l'incarnant et heureux de rendre la matière riche et variée des vêtements amples, avec des plis picturalement traités.

Le raffinement des accords chromatiques — dans lesquels le rôle de choix porte sur le vrai thème aux variations des complémentaires rouge et vert —, la diversité des attitudes, une certaine élégance recherchée dans les mouvements lentement déroulés font de ce manque d'espace une aura de plus pour les personnages, aura qui n'est pas identique au brillant fond d'or typique des autels gothiques, ni au « topos atopos » des icônes byzantines et des peintures situées dans leur tradition.

Le retable ouvert présente, jusqu'à un tel point, une situation contraire : des compositions savamment conçues, s'ouvrant sur des architectures compliquées, des échappées vers le paysage, des chambres bourgeoises. Mais les personnages sont peu, ou presque pas du tout compris *dans* cet espace tellement élaboré. D'une manière générale, le peintre n'a pas de succès dans son essai de les intégrer ; ils y restent extérieurs, des entités incapables d'entrer en communication. Le récit biblique reste à se dérouler, partiellement, non devant un rideau, mais sur un type de proscenium, pour lequel la pittoresque ville médiévale — comme dans le théâtre moyennâgeux le plus authentique — reste un cadre, et le paysage lointain, une allusion nostalgique au monde d'alentours.

Les fonds d'architecture d'intérieur, le paysage urbain ou collinaire constituent des motifs d'attraction pour le peintre. Parmi les paysages urbains, le plus beau se trouve dans *la Visitation*. Les deux femmes embrassées se projettent, d'une manière monumentale, sur le fond d'architecture d'une ville décrite minutieusement et même avec humour. Seul, le paysage gagne une certaine autonomie et reçoit de la profondeur par la fonction coulissante des deux constructions parallèlement placées dans les extrémités du premier plan, par la ligne diagonale — marquée par le rangé des maisons aux frontons triangulaires — et de la rivière qui traverse la ville sous le pont indiquant la séparation nette entre l'espace et les femmes.

Le plaisir d'un paysage peuplé d'êtres minuscules, qui n'ont rien à faire avec le drame mystique qui se déroule autour d'eux, est présent aussi dans le premier moment du cycle marial, *La rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'Or*. Dans une rue en pente, vue en perspective montante à travers la grande porte d'une forteresse (strictement contemporaine au peintre par une meurtrière en double clef, caractéristique à la deuxième moitié du XV^e siècle), des personnages élégants se promènent parmi des maisons à bretèche, aux fenêtres en saillie (les caractéristiques « Erker » allemandes) ou aux colombages.

Deux scènes sont placées dans des intérieurs aux voûtes gothiques, celles de la *Circconcision*, très compliquées mais maladroitement tracées en perspective.



Fig. 8. La visitation (détail).



Fig. 9. La rencontre devant la Porte d'Or de Joachim et d'Anne (détail).



Fig. 10. La naissance de la Vierge, avant la restauration.

Moins convaincante dans cette scène — à cause de la hyperagglomération des figures — la solution spatiale, ayant comme point de départ un schéma semblable, offre un résultat plus heureux dans *l'Annonciation*. Un édicule comme un ciborium s'ouvre sur le paysage de rochers, de châteaux et de ponts suspendus : c'est ici que la Vierge reçoit le message divin.

Une seule composition — *La Naissance de la Vierge* — permet d'entrevoir l'accomplissement des desiderata spatiales « modernes » à la manière du réalisme gothique du dernier quart du XV^e siècle : une certaine continuité des plans, l'unité de la composition par des lignes parallèles ou convergentes que l'on peut suivre du premier jusqu'au dernier plan. Cela permet aux personnages, secondaires surtout, de s'intégrer dans les chambres bourgeoises qu'il habitent et, du point de vue artistique, de marquer la liaison narrative-spirituelle qui les unie ³⁹.



Fig. 11. La naissance de la Vierge, après la restauration.

Pour les autres épisodes (*La naissance de Jésus*, *L'adoration des mages*), la solution de l'échappée vers l'extérieur facilite l'établissement d'une continuité spatiale entre le premier et le dernier des plans, la scène sacrée s'encadrant naturellement au milieu dans lequel se déroule : un abri précaire, à l'ombre d'un bâtiment en pierre, qui vers l'autre côté communique avec un paysage vert, peuplé de personnages secondaires de l'histoire et marqué de constructions véridiques vers lesquelles montent des sentiers ondulés.

Il y a, dans les 12 scènes, une haute ligne d'horizon, presque commune, unifiant, une fois de plus, tous les panneaux d'un registre. En dépit d'une certaine agglomération (*Circoncision*, *Adoration des mages*, *Jésus parmi les docteurs*), le peintre a réussi à garder l'individualité de chaque personnage grâce aux raccourcis habiles et aux rapports chromatiques basés, en grande partie, sur le procédé des écrans (clair sur sombre et inversement).



Fig. 12. La naissance de Jésus.



Fig. 13. L'adoration des mages.

Sauf la composition géométrique et spatiale, l'ordonnance chromatique et les solutions volumétriques s'imposent aussi à l'attention du chercheur.

Quand le retable reste fermé — en dépit de sa variété chromatique -- le tout paraît assez équilibré. Comparés à la partie centrale qu'ils flanquent — par la structure même de sa composition plus morcelée — les deux panneaux des *Pères de l'Eglise* offrent des surfaces étendues de couleur modulée, afin de suggérer la matière et son poids différent, aussi bien que la rondeur et le mouvement des plis. Sur chaque panneau, et en proportion presque égale, dominant vers la gauche le vert émeraude et vers la droite — le rouge cinabre, respectivement rubis, complétés par le pourpre des dalmatiques, les dégradés clairs des aubes, le ton brun-doré des bandeaux décoratifs, des mitres et des crosses. On retrouve toutes ces couleurs disséminées parmi les saints des deux registres, comme des rappels plastiques contribuant à l'unification chromatique. Les deux panneaux centraux apportent une luminosité plus accentuée dans les

registres supérieures grâce à la gamme plus claire, avec beaucoup de blanche-rosée, consonante avec les aubes en dégradé rose et bleu des prélats, complétée d'un jaune vif. L'accord dominant — comme pour le retable entier, d'ailleurs, est donné par les complémentaires rouges-vert, enrichis d'une multitude de nuances intermédiaires du pure émeraude et cinabre jusqu'aux lourds vert-pin, pourpre et bordeaux.

Au premier abord, le retable ouvert surprend par une gamme plus chaude, sensation due, surtout, à l'or unificateur des fonds, des auréoles, des baguettes horizontales et verticales qui délimitent les scènes. Immédiatement, le même accord rouge-vert, brillant, envahit le cadre. Cette fois-ci, il est accompagné plus qu'à l'extérieur, par des combinaisons établies entre le bleu lourd foncé des manteaux de la Vierge (toujours doublés de rouge) et les différentes nuances d'ocres, de la plus claire, trouvée sur les architectures et sur le sol, jusqu'au brun ennobli par les effets précieux de brocart ou assombri vers le violet. Les taches de blanc et de



Fig. 14. Jésus parmi les docteurs.

jaune vif modulé d'orange complètent la gamme.

Il faut remarquer la cohésion réalisée par le peintre entre le dessin comme support de la forme et la couleur munie de la même qualité. D'abord il s'avère préoccupé de construire le schéma général d'un personnage. Il a des préférences (Marie, Joseph, les Pères de l'Eglise) pour lesquelles il adopte une vision ample, conforme à une formule compositionnelle pyramidale, dans laquelle — à l'exception de la tête, du cou et des bras — l'anatomie est peu importante. Les vêtements amples suggèrent seulement l'anatomie, la position des corps par les jeux des plis, dans le style angulaire, introduit vers le milieu du siècle par les flamands.

Par saturations successives de la couleur ou par l'intermédiaire des ombres dues aux mélanges différents, on indique les volumes et l'emplacement dans l'espace, on devine un genou flecté ou incliné. Les autres — surtout les personnages de « la Vie » et ceux qui

se trouvent sur les volets — ont des silhouettes élégantes et élancées, qui prouvent la capacité du peintre de surprendre et de rendre correctement l'anatomie et les positions. Ce sont les vêtements — et surtout les robes des femmes, cette fois moulées sur le buste et amples en bas — qui soulignent les valeurs plastiques des corps.

Le décapage des repeints du XIX^e siècle a apporté un soutien inattendu à la recherche, permettant l'observation de la succession des phases dans la réalisation des images des Pères de l'Eglise. En laissant de côté la catégorie des observations purement techniques — qui nous dépassent en grande mesure — il faut, en tout cas, remarquer les qualités du dessin préparatoire sur l'enduit, à duct ferme, décis, marquant le contour d'un seul trait sûr ou, revenant nerveux, avec des lignes coupées et inégales pour caractériser la vie de la main gantée, surprise dans un raccourci parfait. Le manque de couleur — heureux dans ce cas — permet aussi d'observer sur le vif la modalité de construire les plis et les grands volumes. Les contours sûrs — dûs au pinceau mouillé dans une couleur noire — tracent le schéma général des volumes et puis — tirées avec le même pinceau — les lignes parallèles courtes, groupées d'une manière différente, indiquent les zones assombries, suggérant les creux d'ombre (la doublure des « pluviales » du saint Ambroise) ou la rondeur d'un bras (saint Jérôme).

De même, on peut observer les modifications survenues pendant le parachèvement du travail, les renoncements aux tracées primaires (la partie inférieure des crosses). Mais, il faut regretter dans la même mesure les grandes surfaces dépourvues presque totalement de couleur (la dalmatique du saint Grégoire⁴⁰), aussi bien que les lacunes des bandeaux décoratifs des vêtements épiscopaux somptueux et des pièces d'orfèvrerie qui les fermaient — tant de repères précieux pour les attributions stylistiques et topographiques⁴¹. Des observations de ce type ne sont pas possibles ni dans les registres de saints, ni sur le retable ouvert, où il n'y a pas de grandes plages sans couleur⁴².

Pour les visages, une technique fine, bien mise au point, a constitué une

aide précieuse du peintre, afin de matérialiser ses intentions. On peut suivre l'association de l'ombre brune-noirâtre du contour, délicatement dessiné, de l'ovale doux ou sévère des visages ou des traits des personnages, ou le passage subtil du contour vers l'ombre légèrement colorie absorbée dans le blanc-rosâtre ou vaguement grise de l'incarnat (la Vierge, les saints Jérôme et Augustin, Joseph). Parfois, les visages sont plus intensément coloriés d'ocres rougeâtres (saint Ambroise, les personnages de la scène *Jésus parmi les docteurs*).

Une remarque spéciale porte sur les mains, véritable œuvre de choix du peintre. Fines, expressives, avec des doigts longs et minces, elles confèrent une note particulière à chacun des personnages et leur jeu unit, d'un mouvement ondoyant, les figures d'un panneau, et se transmettent d'une scène à l'autre, dans le retable entier.

Digne d'être observée est, aussi, la variété dans la position des quelques dizaines de figures peuplant le retable, quelques raccourcis plus hardis, la recherche des solutions moins confortables pour la question délicate et difficile des relations spatiales et volumétriques établies entre les personnages.

Le retable entier comporte une belle galerie de types humains. Les intentions «portraitisantes» sont plus accrues chez les Quatre Docteurs de l'Eglise, et, parmi eux, chez Jérôme, commençant à vieillir, méditatif et presque blasé.

Dans les scènes successives du récit biblique – comme dans les deux registres de saints indépendants – il y a des types humains qui reviennent plusieurs fois. Normalement on le fait pour la même personne (Joseph), mais on retrouve le même type chez les figures différentes, surtout féminines (Elisabeth de la *Visitation*, la jeune femme de gauche de la *Naissance de la Vierge* et celle du second plan de la *Circumcision*, Madeleine et Hélène à l'extérieur du volet droit). Le peintre a réalisé le groupe des figures des représentants de l'Ancienne Loi, de l'avant-dernière scène du cycle, par suite d'une recherche intentionnée de l'expressivité. Des physionomies différentes, un accent mis sur les traits légèrement cari-

catureaux, de mouvements beaucoup plus vifs, même brutaux, le contraste entre eux et les personnes sacrées (Jésus, Marie, Joseph) particularisent cette composition, munie d'une importance spéciale, peut-être, parce qu'ici se trouve aussi la datation présumptive de l'œuvre – l'an 1483, inscrit sur un livre non-déchiré. Parmi ces représentants du Temple, il faut singulariser un homme, de la partie supérieure gauche, vu de profil, presque tournant le dos à la scène, qui – par sa position, la manière d'être envisagé et la direction du regard – suggère l'hypothèse d'un autoportrait.

Mais la prédilection particulière du peintre s'adresse à Marie, vraie Madone d'une délicate inspiration flamande, réplique assez personnelle des Vierges des Van der Weyden et de Memling, apparentée aux Mères de Dieu de Schongauer. Vue dans des hypostases et des circonstances différentes, l'artiste marque avec subtilité les différences de son comportement et le faible passage des années sur sa figure.

Une remarque obligatoire porte sur la présence du fond d'or de la tradition gothique dans les panneaux du cycle narratif (sauf la *Circumcision*), mis au jour par la récente restauration⁴³. Sa présence pourrait être expliquée soit par une demande spéciale du comanditaire, soit par les limites du maître de Biertan. Malgré toutes ses innovations et ces solutions réalistes, inspirées des Flamands, il n'est pas capable de s'élever jusqu'à ce degré auquel on sent l'atmosphère à l'aide des rapports lumière-couleur. Les questions concernant la lumière, entrées dans son attention, sont pauvres et retardataires. Il respecte soigneusement une règle imposée par lui-même : la source de la lumière se trouve, d'habitude, à droite. Elle est toujours unique, ce qui lui permet de mettre sur le côté opposé des ombres légères afin de suggérer les volumes. Mises un peu obliquement vers la gauche, des taches sombres marquent les ombres courtes jetées sur le sol par les personnages et les bas de vêtements.

Au delà de cette phase constatative – non suivie jusqu'à ses dernières conséquences – il faut s'engager sur la voie nécessaire des interrogations. Elle vise



Fig. 15. Saint Ambroise, dessin préparatoire (détail) pendant la restauration, après le décapage de la peinture au XIX^e siècle.

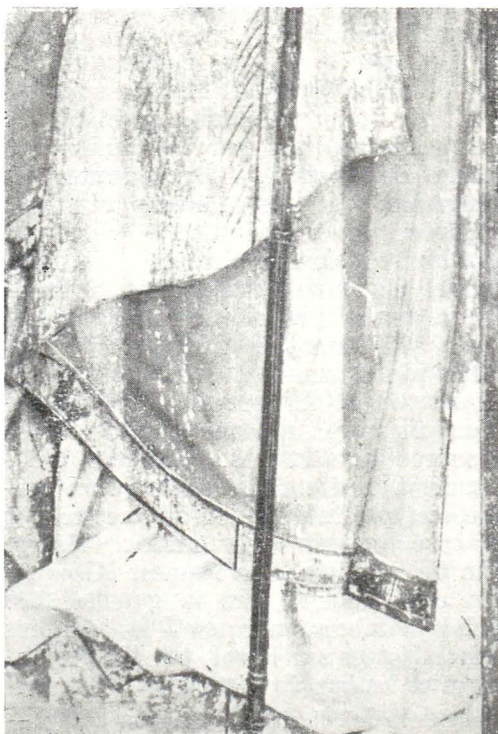


Fig. 16. Saint Ambroise, dessin préparatoire (détail), pendant la restauration, après le décapage de la peinture au XIX^e siècle.

plusieurs aspects, chacun assez complexe et difficile. Quand on considère l'ampleur de l'œuvre et la pratique courante de l'artisanat médiéval, on est obligé d'exclure l'hypothèse d'une seule main exécutive du retable entier.

Malgré cela — à l'exception de *Baptême*, scène que, dans son ensemble, prouve d'une autre conception compositionnelle, axée sur la symétrie verticale, les personnages présentant des caractères somatiques et physiologiques différents et une exécution plus picturale — c'est impossible de compartimenter l'œuvre entière selon des fragments attribués à une main ou à une autre. D'après notre avis, nous nous trouvons dans la situation de plusieurs retables de la même époque — sortis des ateliers de Pacher ou de Wolgemut⁴⁴ (évidemment sans prétendre que le nôtre est issu de là), marqués par la conception générale et unique d'un maître, mais dans lesquels on ne peut pas déchiffrer la contribution exactement quantifiable de chaque collaborateur.

Quant au retable de Biertan il est évident, au moins pour nous, qu'une seule personne a conçu l'ensemble entier. Il y a un tas d'aspects plaçant pour cette assertion :

1) Le niveau sous-jacent des idées, qui a déterminé un programme marial strictement unitaire et cohérent jusqu'au dernier détail.

2) La conception iconographique unitaire.

3) Une même vision sur les personnages — sans tenir compte de la partie « de fête » ou de saints indépendants — visible dans : a) le renoncement à la stricte frontalité; b) l'attitude statique — comme une pose — avec le mouvement plutôt suggéré qu'exécuté; c) les proportions judicieuses et toujours les mêmes; d) les préoccupations pour l'anatomie, et pour l'expressivité des figures et des mains; e) l'accent mis — par contraste — sur la suggestion de la matérialité des objets.

4) La modalité de concevoir les visages, de marquer les traits, de mettre les ombres et des lumières, afin de conférer l'expressivité du regard ou pour caractériser un certain type physiologique. Les têtes sont bien proportionnées par rapport aux corps, ayant une

ligne ovale, le nez petit et droit prolongeant l'un des sourcils, parfaitement tracés, les yeux légèrement exoftalmiques, aux paupières lourdes, dépourvues de cils, une bouche petite, bien dessinée, avec une fossette vers le menton arrondi et gentiment doublé chez les personnages féminins mais aussi chez le méditatif Jérôme et le mélancolique Augustin. On trouve des visages plus âpres et plus énergiquement crayonnés chez saint Ambroise et à la majorité, des hommes du cycle « de la Vie ».

5) Un certain sens de la monumentalité, malgré les dimensions réduites des figures. Un essai d'agrandir, à l'échelle des Docteurs de l'Eglise, chacun des saints des deux registres voisins, aura comme résultat une sensation semblable de majesté, qui n'est niée ni par l'expression douce de la figure, ni par l'élégance sûre du maintien. Cette idée pourrait être confirmée par la comparaison entre l'image de *l'archange Michel* trouvée sur le retable, et la figure peinte sur une des voûtes de l'église « de la colline » (Bergkirche) de la ville de Sighişoara⁴⁵. Les deux images sont identiques, malgré les dimensions et la technique différentes : le même contreposte léger du corps, le même mouvement de la main levée portant le glaive, le même bouleversement des plis autour de la taille ceinturée et dans le bas des vêtements. La peinture de Sighişoara a été réalisée la même année, 1483 que le retable (une partie au moins) de Biertan. Son auteur est Valentinus Pictor probablement un homme du pays, devenu maire de la ville en 1490⁴⁶.

6) La chromatique soutenue de l'ensemble — la même pour chaque partie — basée en principal sur la relation des complémentaires rouge-vert, autour desquelles on a construit une gamme équilibrée, mise en valeur par une bonne technique des glacis.

7) Une préférence pour la somptuosité — visible dans la matière lourde et précieuse des vêtements (brocart, velours, soieries), dans les bordures de fourrure, dans les galons décoratifs et les mitres des évêques ou des prêtres hébreux, semés des pierres.

8) Une suite de pièces vestimentaires inspirées de la mode du moment, avec

des particularités spécifiques pour l'Allemagne du Sud (et d'Autriche) : robes à taille haute et corsages étroits, parures bourgeoises ou princières, vêtements de cérémonie pour les hommes.

En parlant de cette démonstration, possible d'être approfondie encore, le retable nous semble *absolument unitaire* et nous considérons que la question de sa réalisation pendant un certain laps de temps porte seulement sur les intervalles nécessaires pour mettre en œuvre un programme tellement ambitieux et complexe. L'an 1483, mentionné sur l'avant-dernière scène du cycle marial, représente un indice plausible pour la réalisation de l'autel à cette date environ. Mais nous ne savons pas si le travail effectif s'était déroulé en respectant la succession chronologique du récit. En acceptant cette hypothèse, on peut supposer en effet que l'action entière — au moins pour cette partie — a commencé un ou deux ans auparavant. Les difficultés réelles d'une telle entreprise, la qualité de l'exécution et la pratique courante des ateliers de l'époque soutiennent cette supposition⁴⁷. La question s'avère plus difficile quand on la discute en relation avec le reste du retable. En tout cas, il n'y a pas de règle permettant à suivre le travail d'atelier pour des œuvres semblables. Par exemple, pour le retable Heller de Francfort, Dürer raconte que le travail a commencé avec les grisailles de la partie extérieure des volets, après quoi le peintre, lui-même, a commencé à tracer le dessin préparatoire pour le panneau central⁴⁸.

En ce qui concerne le retable de Biertan, la question est moins compliquée pour les volets, grâce à quelques détails techniques bien connus et toujours suivis. Afin d'éviter le jeu du bois et son action différente durant le temps, les deux faces d'un panneau devraient recevoir l'enduit et être préparées pour la peinture presque en même temps et avec les mêmes matériaux. Pour les panneaux décorés avec les images des Pères de l'Eglise, O. Richter — par des raisons plutôt d'histoire de l'art que de style — est tenté d'accepter une datation d'au moins une décennie de plus que la date acceptée pour la partie « de fête » du retable, en dépit du fait affirmé par lui-même, que l'art

de travailler le bois (Holzart) est identique pour le retable entier⁴⁹. Les éléments communs de vision, de style et de technique ne permettent pas une telle supposition, et la question posée par l'auteur cité — le doute, voir l'impossibilité d'exister des figures de ce type en Transylvanie avant *Les Saints Erasme et Maurice* (1514–1525) de Grünewald et *Les quatre Apôtres* (1526) de Dürer⁵⁰ — nous paraît fautive. Le moment même évoqué par l'auteur — mais laissé de côté dans sa démonstration — de l'apparition de Michael Pacher, avec ses *Pères de l'Eglise* (1480 environ) peints pour la Collégiale de Neustift, près de Brixen (Tyrol), aujourd'hui dans l'Ancienne Pinacothèque de Munich, est un argument pour l'existence plausible et possible, dans la 9^e décennie du XV^e siècle, d'une vision monumentale, des tendances portraitisantes et aussi des possibilités artistiques de réaliser ces desiderata.

Nous considérons, donc, que le retable de Biertan n'est pas seulement une œuvre unitaire comme vision, technique et style, mais aussi qu'il a été réalisé dans une seule étape, dont la durée était imposée par les nécessités effectives d'un travail tellement complexe. Comme nous ne connaissons ni le nombre de collaborateurs du maître principal, ni le système d'organisation de son atelier, il faut supposer au moins 4 ou 5 ans pour l'achèvement de l'œuvre dans sa totalité.

Une autre question — d'une importance égale — soulevée aussi par O. Richter⁵¹ — est celle de l'auteur du retable. Qui était ce maître ? Où et comment s'était-il formé ?

Jusqu'à un tel point, ces questions s'entremêlent avec le problème de la destination du retable.

Par le thème, les dimensions et par la suite de l'analyse des circonstances historiques, le retable s'avère une œuvre réalisée spécialement sur la demande de la communauté saxonne de Biertan, comme maître — autel de l'église de la Vierge.

On connaît bien la dispute entre les villages de Mediaș, Biertan, Moșna et Richiș pour la prééminence dans le cadre du district administratif (Stuhl = le siège de l'administration saxonne locale) le dernier quart du XV^e siècle⁵².

L'émulation née de cette dispute a déterminé des actions importantes dans l'amplification et la décoration des églises existantes, ou même leur remplacement par une église nouvelle (Moșna), parallèlement avec la fortification imposée par la permanence des invasions ottomanes.

Dans ces circonstances, la communauté de Biertan — estimée d'après les calculs modernes, à 2 00 habitants⁵³ — a fait des efforts considérables afin d'amplifier et de décorer l'église et de construire autour d'elle une des enceintes les plus fortes et les plus compliquées de la Transylvanie⁵⁴. Si nous ne savons rien de ses peintures intérieures — mais les surprises ne sont pas à exclure⁵⁵ — il y a encore des œuvres d'art capables de parler de son ancienne richesse : un anvon décoré de reliefs en pierre — dû au sculpteur Ulrich de Brașov, des stalles et une porte en bois aux entailles — encadrables dans la suite des œuvres du maître Johannes Reychemuth de Sighișoara —, des tapis orientaux, des travaux de feronnerie.

Les dimensions et les qualités artistiques du retable dédié à la Vierge permettent la supposition que, le prêtre Johannes — au nom duquel est liées la majorité des œuvres que nous venons de mentionner ou, plus précisément son prédécesseur à la tête de la paroisse, ont cherché un maître renommé pour la réalisation de la principale pièce de décor de cette église. Mais, la demande devrait être adressée à qui ? Aux ateliers locaux ? A un artisan itinérant ? A un atelier étranger ?

Comme pour l'architecture, la sculpture en pierre et en bois, l'ébenisterie et l'orfèvrerie il y avaient des maîtres locaux, les villes de la Transylvanie étaient habitées aussi par des peintres, mentionnés dans les documents ou dénommés par les listes d'impôts (Steuerliste de Sibiu, par exemple⁵⁶). Même si nous ne connaissons pas exactement, pour la 9^{ème} décennie — des œuvres qu'on peut attribuer avec précision, le grand nombre d'églises et le besoin de retables peints et sculptés devrait leur offrir un large champ de travail. Quant au maître étranger, on peut envisager deux possibilités : une personne trouvée par hasard, ou un peintre établi déjà



Fig. 17. Saint Jérôme (détail après la restauration).



Fig. 18. Saint Augustin (détail après la restauration).

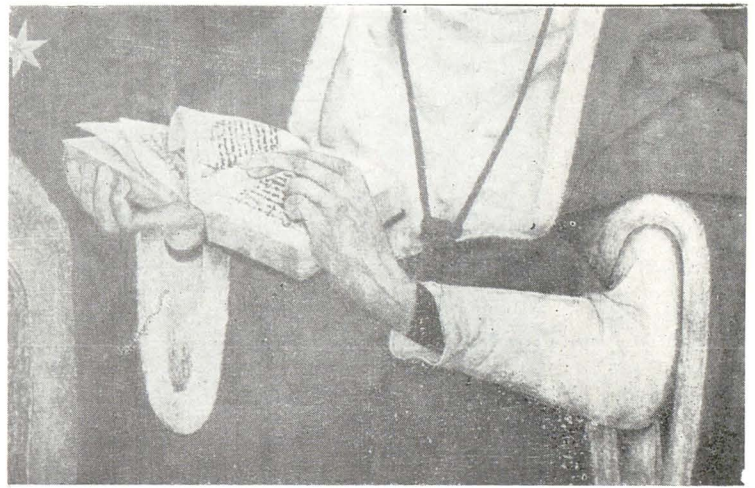


Fig. 19. Saint Jérôme (détail après la restauration).

depuis longtemps dans les contrées de la Transylvanie. La première hypothèse est à exclure à cause du fait que l'importante tâche ne pourrait être accordée au premier venu. On pouvait engager seulement une personne qui a fait la preuve de ses qualités. La deuxième — possible — est liée à l'existence des ateliers locaux mais partiellement en contradiction avec les privilèges protectionnistes des statuts des corporations⁵⁷. Elle n'est pas entièrement convaincante parce que le peintre de Biertan met dans son œuvre des nouveautés iconographiques dans des rédactions identiques à celles qui circulaient, à cette heure-même, dans les plus célèbres ateliers de l'Europe Centrale, assez peu à la portée de la main d'un maître déjà formé et depuis longtemps établi en Transylvanie. Evidemment, les cahiers de modèles circulaient, aussi bien que les feuilles volantes, mais sans refuser totalement cette hypothèse, on peut s'imaginer également une troisième situation : la demande spéciale d'un peintre travaillant dans un atelier célèbre, où il a fait la preuve de sa maîtrise, son arrivée ici, la création ad-hoc d'un atelier, puis son établissement sur place comme suite à la multiplication des commandes. Les qualités artistiques remarquables, les nouveautés de « la dernière heure » et quelques éléments reconnaissables aussi dans des œuvres strictement contemporaines de Tyrol, de Vienne, de la Franconie ou de la Souabie rend l'idée plausible.



Fig. 20. Jésus parmi les docteurs (détail), possible autoportrait.

Les difficultés impliquées par une commande à longue distance⁵⁸, l'insécurité et les gages demandés rendent impossible cette situation.

D'abord en 1971⁵⁹ et ensuite en 1976⁶⁰, H. Krasser proposait pour le maître du retable de Biertan un atelier commun avec le réalisateur du poliptique de Medias, atelier établi dans cette dernière ville⁶¹. Le retable de Medias est peint seulement sur la partie extérieure des volets d'un cycle de la Passion. Il est daté 1485, environ. On suppose que son auteur a été influencé par le maître âgé qui a travaillé le même cycle de la partie « de la semaine » du retable de Schottenstift (Fondation des Bressais) de Vienne⁶². Toujours Krasser supposait pour le maître de la *Vie de Marie* de Biertan des années de formation à Vienne, où il a pris connaissance du même retable de Schottenstift⁶³, dont la partie « de fête » décorée d'un thème similaire était en train d'être réalisée aux années '70 du XV^e siècle. Ainsi, notre peintre a

copié dans son cahier de modèles 5 ou 6 compositions de ce retable. Ultérieurement, il devrait les transposer — dans leurs moindre détails — sur le retable de Biertan. La fréquentation d'un même cercle artistique viennois fallait unir les futurs peintres de Medias et de Biertan. Ils se décident de s'établir en Transylvanie où ils fondent un atelier commun qui — en partant de quelques repères comparatistes — a été localisé à Medias⁶⁴.

H. Krasser voit dans son maître un éclectique, dépendant dans la plus grande mesure de ses modèles, moins libre dans ses interprétations que celui de Medias, ayant des préférences pour une gamme chromatique restreinte et pour certains types humains aux visages arrondis⁶⁵. Krasser n'a pas trouvé dans l'œuvre du maître de Schottenstift que les modèles pour 5 des 12 épisodes de la *Vie de Marie et de Jésus*, mais il suppose que le reste devrait être copié aussi — d'une manière semblable — d'après l'œuvre d'un artiste jusqu'à présent resté inconnu⁶⁶. Son opinion part de l'assertion qu'au moment auquel le futur auteur du retable de Biertan quitta Vienne, cette partie du retable de Schottenstift était partiellement achevée, et que, dans ces circonstances, il a copié seulement le schéma compositionnel, sans rien retenir, de la chromatique, reinventé ad-hoc pour l'autel transylvain⁶⁷.

Mais, quand on regarde en parallèle les deux séries d'images, les faits ne sont plus tellement clairs.

D'abord, il faut regarder l'œuvre — au moins ce cycle marial, sinon le retable de 1483 entier — comme un tout. Des 5 scènes présentant des similitudes réelles avec la pièce de Schottenstift ont, à leur tour — comme nous avons déjà démontré — des schémas compositionnels semblables aux autres, qui ne sont pas inspirés du retable viennois, et posent au peintre exactement les mêmes problèmes spatiaux volumétriques, physiologiques, somatiques, luministiques, chromatiques et techniques que le reste. Même dans les panneaux les plus ressemblants des deux maîtres (*La naissance de la Vierge*, *Les fiançailles*, *La naissance de Jésus*) ce n'est pas seulement la modification du format — passage du carré au rec-



Fig. 21. La naissance de Jésus, tête de la Vierge (détail).



Fig. 22. La Vierge aux épis (détail).

tangle oblong — qui détermine les différences, comme le considère Krausser ⁶⁸, mais il s'agit ici d'une autre conception, déchiffrable chez le maître de Biertan dans son *cycle entier de la Vie de la Vierge*. Pratiquement, l'*Annonciation* et l'*Adoration des mages* prouvent que le peintre a été obligé de résoudre les mêmes problèmes que dans la *Naissance de Jésus* : la nécessité d'intégrer un groupe de personnes — unies par des liens des idées et des solutions plastiques — dans un espace ouvert vers l'extérieur. Bien qu'il s'agit de scènes différentes, du point de vue plastique la solution est semblable, comme nous avons déjà démontré. C'est la même chose avec *La Rencontre à la Porte d'Or* et *La Visitation* ou *Les Fiançailles* et *La Présentation au temple* semblables par le thème et apparentées comme solution artistique. S'il faut parler d'un modèle, il sera peut-être mieux de supposer une source commune pour les deux peintres, source malheureusement inconnue. En général, l'époque n'exclut ni l'éclectisme, ni les copies interprétées. Memling même a copié Van

der Weyden, et a été, à son tour, copié par les petits maîtres brugeois ⁶⁹ de 1480—1490. Mais la force du maître de Biertan — qui a utilisé aussi une gravure de Schongauer pour la *Fuite en Egypte* (Cat. B.7) ⁷⁰ et un schéma très répandu à l'époque pour *Jésus parmi les docteurs* ⁷¹ se trouve dans la science de l'adaptation d'un modèle. Il confère à ses personnages — mêmes hétérogènes comme source d'inspiration et nettement différents de ceux de Schottenstift — une empreinte personnelle visible dans les proportions, les visages, les gestes, le jeu des plis des vêtements, les accords chromatiques ⁷².

Le dessin fluide et souple se trouve dans un contraste net avec la dureté et l'aridité du maître de Schottenstift, plus exact peut-être, mais aussi plus froid — pas seulement dans la gamme chromatique — mais dans les traits âpres et dans la rigidité des fonds d'architecture (voir *La Visitation*).

Grâce à la restauration, nous pouvons bénéficier maintenant d'une multitude de données et de faits nouveaux qui



Fig. 23. Le baptême.

nous permettent une image plus complète du maître principal de Biertan. Les figures monumentales des Pères de l'Eglise — des vrais portraits — dans lesquels on peut retrouver les traits individuels et les procédés artistiques de la partie « de fête » du retable — sont des arguments supplémentaires plaidant pour la haute qualité du maître de Biertan, qui — même si l'on accepte qu'il a copié une partie des scènes de Schottenstift — n'est pas un « épigon » du maître viennois, mais une personne qui peut l'égaliser comme vision, et aussi comme possibilités artistiques.

Les questions, donc, *qui est ce maître?* et *où s'était-il formé?* reviennent avec insistance. Il pourrait bien être un Transylvain, mais aussi un étranger. Nous savons, par exemple, que Pleydenwurf est parti seulement de Bamberg pour Nuremberg⁷³, mais que le père de Dürer part seul d'Hongrie de Sud-Est pour s'établir dans la même ville⁷⁴ en temps que, l'orfèvre Hans, originaire de Nuremberg devient citoyen de Sibiu⁷⁵. Le peintre Johannes, ayant le cognomen « de septem Castri » ou

« Siebenbürger » (donec, de la Transylvanie) habite à Vienne, où il a épousé une veuve riche, travaille et reçoit des lettres d'indulgence pour une œuvre donnée au cimetière de la paroisse viennoise de St. Michel⁷⁶. Si nous savons où se sont formés Pleydenwurf, Wolgemut ou Dürer, Herlin et Holbein, nous ne savons pratiquement rien sur le lieu d'apprentissage et de formation ni de ce Hans Siebenbürger, ni des 14 peintres mentionnés entre 1450 et 1500 dans les listes d'impôts ou dans les paiements officiels du magistrat de Sibiu⁷⁷, ni des deux peintres de Sighişoara mentionnés en 1494 parmi les notabilités de la ville⁷⁸.

La seule œuvre que nous pouvons lui attribuer avec certitude — le grand retable de Biertan — est en mesure de nous offrir quelques éléments concernant son auteur même.

Même si la ville de Vienne de la 8^e décennie du XV^e siècle était capable d'offrir — d'après Krasser⁷⁹ tous, ou presque tous les éléments qui ont contribué à la formation du maître de Biertan, il y a dans l'œuvre de celui-ci des détails qu'on ne peut pas attribuer au milieu viennois.

Déjà dans les années '30 de notre siècle, Oettinger a reconnu dans le fond de *La Visitation* de Schottenstift un coin de la Vienne médiévale, avec la cathédrale St. Etienne et la Seilergasse⁸⁰. Le panneau à thème identique de Biertan, même s'il reprend le schéma compositionnel général de la Visitation viennoise, est placé dans un cadre différent, qui n'est pas Vienne. Les deux femmes embrassées sont projetées sur le fond d'une ville plus semblable à Nuremberg de l'époque. Evidemment, il ne s'agit pas d'une « photographie » de la ville, mais, par comparaison avec la « Weltchronik » de Hartmann Schedel (dans laquelle Nuremberg est une des villes traitées de manière réaliste, avec Augsburg, Würzburg, Bamberg, Salzburg, Vienne) et avec les nombreuses images qui font les fonds des gravures de Dürer d'une quinzaine d'années plus jeunes (*L'ange avec la clef de Paradis* — de *l'Apocalypse* de 1498; le château impérial d'une planche du cycle « Les merveilles de la mer », nous pouvons bien penser que notre peintre a représenté cette ville, dont

on peut reconnaître quelques constructions : l'église saint Sebald, la mairie avec son fronton triangulaire « aux marches », la Pegnitz avec un des ponts, une image composée Nassauerhaus — une des portes de la ville, avec les échauquettes caractéristiques ⁸¹.

On retrouve dans le retable de Biertan d'autres éléments apparentés à cette œuvre monumentale de l'imprimé : quelques schémas compositionnels (*La Naissance de la Vierge*, *L'Annonciation*), des figures individuelles (Marie, les Pères de l'Eglise, les types des prêtres hébreux ou des défenseurs de l'Ancienne Loi), des détails de costume (parure princière de sainte Catherine, parures blanches des femmes de la partie historiée et aussi des saintes Madeleine, Anne, Elisabeth de Thuringe, Hélène), des détails techniques (traces du dessin préparatoire apparentées aux lignes suggérant les volumes dans la gravure).

A l'époque de la réalisation de l'autel de Biertan, la « Chronique » de Schedel n'existait pas encore. Les presque 2 000 gravures ont été réalisées dans l'atelier de Michel Wolgemut ⁸² et imprimées dans celui d'Anton Koberger en 1493 ⁸³. On sait que le contrat pour son illustration date de 1491 ⁸⁴, mais il est possible qu'une série de planches et de dessins indépendants aurait été réalisée antérieurement. Partiellement, ils font leur apparition déjà dans le « Schatzbehalter », gravés et imprimés dans les mêmes ateliers nurembergeois en 1491 ⁸⁵. On peut supposer ainsi que ces éléments existaient déjà dans l'atelier de Wolgemut et qu'un jeune peintre en train de se former pourrait les examiner sur place pendant ses années obligatoires de voyage.

Toujours à Nuremberg, le jeune homme pouvait même apprendre les éléments d'origine flamande (il en fait la preuve : physionomies féminines, la préférence pour les accords chauds et pour la matière riche, veloutée et tendre, le sens poétique du paysage lointain) et qui manquent chez le peintre de Schottenstift. Evidemment, notre hypothèse n'exclut point la possibilité que ce dernier lui aussi voyagea à Nuremberg, mais cela n'explique pas une relation directe entre les deux. Peut-être leur goût commun pour les

échappées vers le paysage provient d'ici (voir les *Fiançailles*, chez les deux peintres). C'est l'époque dans laquelle la peinture nurembergeoise même expérimentait le remplacement des paysages de fantaisie par les images réelles des villes d'Allemagne ⁸⁶. En 1465–1469, Pleydenwurf représenta dans le fond de sa *Crucifixion* le Bamberg, et le peintre anonyme du petit retable du chanoine Jodocus Krel (1483) de l'église Saint Laurent a placé dans le dernier plan du panneau central, décoré des figures debout de la Vierge entourée de saints, la première image, considérée authentique, du Nuremberg vu de la distance, avec toutes ses constructions caractéristiques ⁸⁷.

Pour les saints de la partie « de la semaine » du retable de Biertan on peut aussi trouver des analogies dans les contrées franconiennes et souabes. Des saintes Barbe et Hélène du retable Krel, déjà mentionnées sont apparentées à celles de Biertan. Sur un dessin pour le grand retable du Münster d'Ulm, dû au Jörg Syrlin le jeune on retrouve pas seulement l'élégance du maintien des saintes du registre inférieur de Biertan, mais aussi les mêmes types humains et la complexité des jeux des plis des vêtements, rendue d'une manière similaire ⁸⁸. Une statue célèbre du Saint Michel (1470–1480) de Lorenz-Kirche de Nuremberg devrait impressionner aussi les peintres, car, dans le contre-poste de l'archange avec son épée menaçante et dans les plis de son costume on reconnaît un modèle cher aux artistes contemporains : on le retrouve à Sighisoara sur la peinture de la voûte en 1483, sur le retable de Biertan (la même année) environ, chez Dürer dans une scène de *l'Apocalypse* de 1498 ⁸⁹ et — dans une variante — chez un des élèves de Schuchlin dans un dessin pour un retable en 1500 environ ⁹⁰. Aussi les types féminins à parure blanche bourgeoise, contournant le menton, sont couramment retrouvées dans l'Allemagne du Sud : les donatrices du retable de l'église Saint Georges de Nördlingen de Friedrich Herlin — 1473 ⁹¹, le portrait d'Ursula Tucher de Wolgemut ⁹², etc.

Ainsi, nous pouvons supposer pour note maître — qu'il soit un Transylvain

ou un étranger travaillant seulement ici — sinon pour une formation complète, au moins pour un séjour dans un atelier franconien, en n'excluant pas son passage par Vienne. Peut-être, un contact avec le Tyrol pourrait être envisagé aussi. Pas seulement la présence des Pères de l'Eglise — fréquents à l'époque dans cette contrée dans la peinture de panneau⁹³, mais aussi quelques innovations concernant la vision et la technique peuvent prouver une similitude entre les préoccupations du peintre de Biertan et les résultats obtenus dans les ateliers des deux Pacher⁹⁴, du Maître d'Uttenheim⁹⁵ ou de Herlin déjà mentionné⁹⁶.

Quand on met en question le lieu d'exécution du retable de Biertan, il faut discuter le problème de Mediaș et aussi la contemporanéité supposée avec le maître-autel de la *Passion* de l'église Sainte Marguerite de cette ville. Si la contemporanéité est sûre — le retable de la *Passion* est daté 1485 environ⁹⁷ — la localisation de l'atelier ici, au moins pour le retable de Biertan — est beaucoup moins possible. Aux environs de 1480 — quand on peut supposer que le travail au retable a commencé — Mediaș était seulement un *bourg* (« oppidum » selon tous les documents⁹⁸), qui faisait des efforts soutenues pour acquérir le statut d'une ville, statut reçu seulement en 1494 sous le roi Vladislav II⁹⁹, après le commencement, 4 ans plus tôt, de la construction de l'enceinte fortifiée¹⁰⁰. Le seul métier « artistique » mentionné pour la deuxième moitié du XV^e siècle est celui des orfèvres¹⁰¹ et nous ne connaissons aucun nom d'un peintre pour la même période à Mediaș.

Dans ce contexte, nous trouvons significatif le fait suivant : dans le premier quart du XV^e siècle, quand le fils de Veit Stoss vient de Nuremberg en Transylvanie, l'orfèvre Martin s'établit à Mediaș et puis à Sighișoara, le

peintre Hans à Sighișoara, le peintre et le sculpteur en bois (Schnitzler) Veit à Brașov¹⁰²; ainsi l'arrivée de Hans Stoss à Sighișoara ne paraît pas aléatoire. C'est possible que la ville aurait eu une certaine tradition dans ce domaine et pourrait représenter ainsi un point d'attraction pour un étranger désireux de s'affirmer et de gagner. Déjà en 1490, le maire de la ville était Valentinus Pictor¹⁰³ — l'auteur présumé des peintures murales de la nef de l'église de la colline (Bergkirche), dont l'archange Michel (dont nous venons de parler) fait partie —, le même qui, en 1497 portait le titre de « magister », figurant dans un document dans la compagnie de son collègue Mattia Pictor¹⁰⁴. Le dernier a été utilisé par le Conseil de Sibiu pour diverses missions officielles, dont une, relative au village de Biertan¹⁰⁵. Nous trouvons donc plus plausible l'établissement d'un peintre — indifféremment de son origine — à Sighișoara et non dans une localité dépourvue de traditions et de préoccupations artisanales propres à ce domaine.

A la fin de ce long exposé, que peut-on dire au sujet du retable de Biertan et de son maître principal ?

Un des plus grands retables de la Transylvanie est aussi une des œuvres les plus remarquables du genre, restées dans notre pays. Réalisé entre 1480—1483/1484 dans un atelier fonctionnant peut-être à Sighișoara, dû à un peintre doué, formé dans le milieu artistique des zones sud-allemandes, le retable de Biertan s'impose comme une œuvre de premier choix, tant par ses qualités artistiques que par son programme iconographique complexe, présentant dans le contexte courant des idées de l'époque, des thèmes et des solutions rares, qui le singularisent même parmi les créations de premier rang de l'Europe Centrale et de l'Est du dernier quart du XV^e siècle.

Notes

* Nous avons présenté deux communications ayant comme sujet le retable de Biertan : « Entre le Gothique et la Renaissance » — mai 1979 au Musée d'Histoire de la Transylvanie, de Cluj-Napoca ; « Nouvelles données concernant le retable de Biertan » — avril 1982, à l'Institut d'Histoire de l'Art, Bucarest.

¹ Le village de Biertan appartient aujourd'hui à la commune omonyme du département de Sibiu.

Au Moyen Age, il était dépendant du point de vue administratif du Siècle (Stuhl) de Mediaș et du point de vue religieux du décanat de Mediaș, à son tour soumis à la Prépositure de Sibiu et à l'Évêché d'Alba Iulia. Entre 1587 et 1864 à Biertan a fonctionné l'Évêché luthérienne de la Transylvanie.

² H. KRASSER, *Cercetări asupra picturii de altar din Transilvania. Originea și datarea altarului*

din Biertan, in *Studii de etnografie și folclor*, XIV (1972), no. 2, p. 9–24; idem, *Zur siebenbürgische Nachfolge des Schottenmeisters. Die birthälmer Altartafeln*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst u. Denkmalpflege*, XXVII (1973) Heft 3/4, p. 109–121; idem, *Die birthälmer Altartafeln und die siebenbürgische Nachfolge des Schottenmeisters*, dans le volume *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, Bucarest, 1976, p. 193–214.

³ Le retable a été restauré entre 1976 et 1983 dans l'atelier du Consistoire Supérieur de l'Eglise Evangélique C. A. de Roumanie, organisé à Brașov et conduit par Gisela Richter.

⁴ En Transylvanie, on retrouve le thème dans la peinture murale des églises de Iermata Neagră (départ. d'Arad) — deuxième moitié du XIV^e siècle, disparue; de Sintana de Mureș (départ. de Mureș) — fin du XIV^e siècle; Mălincrav (départ. de Sibiu) — fin du XIV^e siècle cf. V. Drăguț, *Iconografia picturii gotice în Transilvania*, dans le volume *Pagini de vechi artă românească*, II, Bucarest, 1972, p. 62. En ce qui concerne les retables, on le retrouve seulement sur le panneau central du maître-autel de l'église évangélique de Saeș (départ. de Mureș) — 1520, et à Biertan.

⁵ Une notice dans les archives de la paroisse de Biertan mentionne qu'on a payé 1 florin d'or pour le transport du retable de S-te Anne, en 1524 (d'après H. Krasser, *Die birthälmer Altartafeln*, p. 208).

⁶ Il est possible qu'à l'origine, cette partie eût été indépendante. C'est plausible aussi qu'elle ait été commandée spécialement pour couronner — plastiquement et symboliquement — l'œuvre entière. De la même époque date le couronnement sculpté, semblable aux pièces du même type de Băgaciu (départ. de Mureș) — 1518 et Saeș (départ. de Mureș) — 1520.

⁷ En 1820, le prêtre D. G. Neugeboren a demandé au peintre Franz Neuhauser Jr. une image du Christ bénissant afin de couvrir l'espace (les deux registres de saints) entre les deux apôtres Pierre et Paul existants donc à ce moment (cf. Fr. Müller, *Die evangelische Kirche in Birthälmer*, dans *Archiv der siebenbürgischen Landeskunde*, Nouvelle Série, tome 2, p. 205).

⁸ V. ROTH, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916, p. 102. Il a cru entrevoir 3 personnages sur chaque panneau et même de distinguer St. Laurent à droite et St. Martin à gauche.

⁹ A l'époque, ils sont représentés en Europe surtout sur les prédelles ou sur les chaires à prêcher. Il y a aussi des représentations sur les retables, la plus connue étant celle de Michael Pachor. Les 4 panneaux se trouvent maintenant à la Pinacothèque de Munich. Dans des redactions moins monumentales, on les retrouve, vers la fin du XV^e siècle dans la peinture de l'Allemagne du Nord (H. G. Gmelin, *Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen*, Deutscher Kunstverlag, 1974, index iconographique), de la Slovaquie (D. Radocsay *A középkori magyarország táblaképei*, Budapest, 1955, index iconographique), de la Bohême (J. Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha, 1950, les Pères de l'Eglise sont représentés séparément). Pour la Transylvanie, à cause du grand nombre des retables perdus pendant la Réforme, c'est impossible d'avoir une image exacte de ce qu'à l'époque devrait être la peinture sur panneau.

¹⁰ O. RICHTER, *Die freigelegten Standtafeln des birthälmer Altars*, dans *Österreichische Zeitschrift*

für Kunst u. Denkmalpflege, XXXIV, Heft 1/2, 1980, p. 9–16.

¹¹ La présence de cet épisode ici est absolument inaccoutumée. Il devrait remplacer une *Dormition de la Vierge*, scène normalement choisie pour la clôture du cycle marial. Peut-être, le *Baptême* représente une demande spéciale du prêtre Johannes, commanditaire de plusieurs œuvres d'art de l'église de Biertan, ou, il s'agit tout simplement de la fin de la vie privée de Jésus dans la compagnie de sa mère et du commencement de sa vie publique, la scène marquant ainsi la liaison entre deux cycles.

¹² Peut-être un *Couronnement de la Vierge*.

¹³ Voir supra note no 2.

¹⁴ V. ROTH, *op. cit.*, p. 99. L'an est transcrit 1182, dans la note no 2, p. 99.

¹⁵ D. RADOCSAY, *op. cit.*, p. 278.

¹⁶ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 790.

¹⁷ L'année fait son apparition dans un contexte graphique déchiffrable, dont le sens nous échappe partiellement.

¹⁸ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, tome III, vol. I, p. 389.

¹⁹ Le nombre assez grand et la manière de les représenter sont inhabituels non seulement pour la Transylvanie, mais aussi pour l'Allemagne du Sud et du Nord, la Bohême, la Slovaquie et la Pologne (voir H. G. Gmelin, *op. cit.*; L. Baldass, *Spätgotische Tafelmalerei in Österreich*, Wien, 1934; D. Radocsay, *op. cit.*; J. Pešina, *op. cit.*; M. Walicki, *Malarsztwo Polskie XV wieku*, Warszawa, 1938;

²⁰ L. RÉAU, *op. cit.*, tome II, vol. II, p. 76.

²¹ Apocalypse, ch. 12.

²² *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, V. Auflage, Philipp Reclam, Stuttgart, 1979, p. 352.

²³ H. SACHS, E. BADSTÜBNER, H. NEUMANN, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Kösel Verlag, München, 1977, p. 33.

²⁴ *Reclams Lexikon*..., p. 464.

²⁵ H. G. GMELIN, *op. cit.*, cat. no 134, 153, 158.

²⁶ *Reclams Lexikon*..., p. 292.

²⁷ L. RÉAU, *op. cit.*, tome II, p. 511–513, 541.

²⁸ Idem, tome II, p. 91.

²⁹ *Reclams Lexikon*..., p. 358. Au dessus de la tête de la Vierge se trouve une inscription transcrite jusqu'à présent « Maria Malavit » (V. Roth, *op. cit.*, p. 102; V. Vălășianu, *op. cit.*, p. 709; H. Krasser, *Die birthälmer Altartafeln*... p. 195 et interprétée d'habitude comme Maria Egipciaca). En réalité, il s'agit d'une transcription défectueuse d'un mot désignant un adjectif dérivé du « Milan - Mailand ». On ne retrouve pas de lettres liées dans les inscriptions de Biertan, mais il y a des omissions et ici une barre d'un « N » tracée à l'envers.

³⁰ O. RICHTER, *op. cit.*, p. 13–14.

³¹ On trouve des associations de ce type dans la peinture des retables de Slovaquie, de Bohême, de Pologne, mais aussi dans la peinture murale de Transylvanie. Sur la paroi nord de la nef centrale de l'église évangélique de Medias, *Le couronnement aux épins* est représenté deux fois, à la distance d'une travée et demie.

³² *Reclams Lexikon*..., p. 437 et respectivement 449–450.

³³ *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, von Franz Zimmermann und

Carl Werner, Hermannstadt, 1892, I. Band, n° 43, p. 32–35.

²⁴ *Reclams Lexikon* ..., p. 170–172.

²⁵ L. RÉAU, *op. cit.*, tome II, p. 81; *Reclams Lexikon* ..., p. 353.

²⁶ Il y a des retables avec la niche centrale très agglomérée, comme celui de Michael Pachter pour St. Wolfgang. Mais, on ne peut supposer rien de semblable pour la Transylvanie, où, tenant compte de la majorité des œuvres restées intactes, on peut remarquer sur la paroi de fond de la niche des traces indiquant un nombre restreint de personnages — maximum 3.

²⁷ Voir le retable attribué au Meister von Maria am Gestade, Vienne, 1460 environ (*Gotik in Österreich*, Krems an der Donau, 1967, p. 106–107) et le retable de Schottenstift, Vienne, les années '70 du XV^e siècle (Idem, p. 107). La partie « de fête » est réservée à la *Vie de la Vierge et du Jésus* tandis que celle pour les journées de la semaine est décorée d'un cycle de la *Passion*.

²⁸ Voir la note n° 1. Dans la première communication, j'ai démontré la recherche de la géométrie chez le peintre de Biertan.

²⁹ Par suite de la restauration, la scène est aujourd'hui modifiée en quelques détails, en comparaison avec la situation de 1976. En parlant de quelques traces indiquant un carrelage dans les chambres, auquel le peintre lui-même paraît avoir renoncé, on a refait ce carrelage, en créant ainsi un autre point de fuite des lignes de perspectives, qui donne l'impression de surcharge et de faux. De même pour le rideau derrière le lit — en suivant très étroitement le modèle de la scène similaire du retable Schottenstift de Vienne, considérée comme le prototype, on a exactement copié les plis et le décor broché.

⁴⁰ Les pigments à l'huile de la peinture au début du XIX^e siècle ont pénétré par endroits la couche originelle de peinture (les pigments originaux sont mêlés de blanc). A l'occasion de la restauration, quand on a enlevé les repeints, l'action a entraîné aussi — comme conséquence de cette réaction entre les deux couches différentes — la perte d'une partie de la peinture du XV^e siècle.

⁴¹ A l'occasion de la restauration, on a essayé de redonner aux panneaux un aspect fini, sans lacunes de couleur. Ainsi, les zones qui ont perdu la couche originelle de peinture ont été intégrées d'une manière différente, parfois très fine, parfois trop accusée et trop chargée, d'après mon avis. Même si l'intention initiale était de permettre seulement une unification optique (voir la seconde partie de l'article de O. Richter, *op. cit.*, p. 15–16) due à Gisela Richter, qui a conduit les travaux de restauration, le résultat est parfois déconcertant du point de vue de la recherche parce qu'on est parti des traces assez faibles des lignes et des petites taches de couleur, semées sur de grandes surfaces.

⁴² Pendant la restauration, le retable n'a pas été soumis aux investigations modernes.

⁴³ Les fonds d'or ont été couverts d'une couleur bleue foncée, qui, avec le temps, est devenue presque noire. On ne connaît pas exactement la date de cette repeinte, comme on ne connaît, ni la date des autres repeints sur des zones différentes des vêtements (*Naissance de la Vierge, Annonciation, Circoncision, Fuite en Egypte, Jésus parmi les docteurs*).

⁴⁴ Thime u. Becker, *Künstler Lexikon*, sub voces Pachter et Wolgemut.

⁴⁵ Ville située à 21 km de Biertan (aujourd'hui, autoroute).

⁴⁶ V. DRĂGUȚ, *Dicționar de artă medievală românească*, București, 1976, p. 314.

⁴⁷ Par exemple, pour le cycle de la *Passion* du retable Schottenstift de Vienne on suppose que le travail a commencé en 1469 — an inscrit sur la première scène du récit — et a continué jusqu'environ 1475.

⁴⁸ Voir les écrits autobiographiques de Dürer, *Itinara ucenicului pictor*, București, 1970, p. 41–42.

⁴⁹ O. RICHTER, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰ Idem, p. 15.

⁵¹ Idem, p. 11–15.

⁵² V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 530.

⁵³ C. GÖLNER, *Geschichte der Deutschen auf dem Gebiete Rumäniens* I. Band, Bukarest, Kriterion Verlag, 1979, p. 154.

⁵⁴ L'enceinte a un tracé en spirale, entourant la colline, au sommet de laquelle se trouve l'église, elle-même fortifiée.

⁵⁵ A l'église de Mediaș, en 1973–1974, on a mis au jour un grand ensemble de peintures murales inconnues.

⁵⁶ *Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven*, I. Band, Hermannstadt, 1880 (Index).

⁵⁷ Nous ne connaissons pas le statut d'une corporation des peintres de Transylvanie.

⁵⁸ Voir le problème chez Manfred Koller, *Der Pachter-Altar in St. Wolfgang*, Hermann Böhlau Verlag, Wien, Köln, Graz, 1981, p. 206–208.

⁵⁹ Voir note n° 2.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem. Voir aussi O. Folberth, *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister der mediascher Altars und seine Zeit*, Wien und München, 1973, p. 75.

⁶² O. FOLBERTH, *op. cit.*, p. 53.

⁶³ H. KRASSER, *Die birthälmer Altartafeln...*, p. 199.

⁶⁴ Idem, p. 212–213.

⁶⁵ Idem, p. 204.

⁶⁶ Idem, p. 199.

⁶⁷ Idem, p. 205.

⁶⁸ Idem, p. 199.

⁶⁹ Catalogue de l'exposition « Le siècle des Primitifs flamands », Bruges, 1960, p. 123–126 — Maître de la Légende de Sainte Ursule, *Triptique de la Nativité*.

⁷⁰ W. LEHRS, *Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers*, Wien, 1925, p. 62.

⁷¹ On le retrouve, par exemple dans le « Schatzbehälter », Nürnberg, 1491, f. 2v.

⁷² La restauration a rendu la chromatique originelle pour la plus grande partie du retable.

⁷³ Thieme und Becker, *op. cit.*, vol. XXVII, p. 153.

⁷⁴ A. DÜRER, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ *Quellen der Stadt Hermannstadt*, p. 131, 270.

⁷⁶ R. PERGER, *Haas Siebenbürger — Meister des Hauser-Epitaphs und Stifter des Ölbergs zu St. Michael in Wien*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst u. Denkmalpflege*, XXXIV, Heft 3/4, 1980, p. 147–150.

⁷⁷ *Urkundenbuch...*, 5.–6. Bände, Bukarest, 1975 et 1981, index; *Quellen...*, index.

⁷⁸ *Quellen...*, p. 176.

⁷⁹ H. KRASSER, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁰ K. ÖETTINGER, *Alldeutsche Maler*, Wien, 1939, p. 27.

⁸¹ W. SCHIWENNER, *Nürnberg*, Nürnberg, s.a., p. 55.

⁸² Exemplaire dans la Bibliothèque Centrale d'Etat, Bucarest, inv. I III 8, édition latine 1493.

⁸³ Catalogue de l'exposition «Bayern -- Kunst und Kultur», München, 1972, cat. 353, p. 350.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Dans la Collection Alexandra Slătineanu, Bucarest.

⁸⁶ H. KRASSER, *op. cit.*, p. 212—213.

⁸⁷ E. LUTZE, *Saint Laurent, Nuremberg*, München—Berlin, 1973, p. 10.

⁸⁸ BURGER, SCHMITZ, BETTI, *Die deutsche Malerei der Renaissance*, vol. III, Berlin, 1919, p. 574, fig. 88.

⁸⁹ Idem, p. 586, fig. 100.

⁹⁰ Idem, p. 575, fig. 89.

⁹¹ Idem, p. 577, fig. 91.

⁹² Idem, p. 576, fig. 90.

⁹³ E. EGG, *Kunst in Tirol*, Innsbruck, Wien, München, 1972.

⁹⁴ M. KOLLER, *op. cit.*, III^e partie.

⁹⁵ E. EGG, *op. cit.*, p. 74—77.

⁹⁶ Catalogue de l'exposition „Bayern...”, p. 80, cat. 223.

⁹⁷ O. FOLBERT, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁸ *Urkundenbuch*, 6. Band, index; E. Greceanu, *Die mittelalterlichen Baudenkmäler der Stadt Medias*, Bucarest, 1971, p. 9.

⁹⁹ Idem, p. 8—9.

¹⁰⁰ Idem, p. 8.

¹⁰¹ Idem, p. 11 — les orfèvres sont mentionnés en 1494.

¹⁰² V. ROTH, *op. cit.*, p. 121—123.

¹⁰³ V. DRĂGUȚ, *Dicționar...*, loc. cit.

¹⁰⁴ Quellen..., p. 237.

¹⁰⁵ Ibidem.

III^e SESSION ANNUELLE DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN D'HISTOIRE DE L'ART BUCAREST, LES 30—31 MARS, 1984

En suivant la tradition de ses deux premières éditions, la Session, parfaitement organisée au foyer de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, a réuni les spécialistes de plusieurs centres culturels du pays et a été structurée autour d'un thème généreux. Les communications ont eu comme objet *L'art roumain au XVIII^e siècle* (*Mutations stylistiques, contexte social, histoire culturelle*), un siècle décisif pour la cristallisation de l'art roumain moderne, captivant par sa complexité mais, aussi par ses contradictions, par les disputes souvent acerbes, entre tradition et innovation, tout aussi captivant pour l'historien d'art, l'historien littéraire, que pour le sociologue de la culture.

Cette pluralité problématique a été soulignée dans son discours d'ouverture par le président de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, Mihnea Gheorghiu, qui, faisant un bilan des éditions précédentes de la manifestation, a mis en évidence l'utilité de la collaboration des spécialistes aux domaines divers dans l'attaque d'un phénomène culturel de la complexité de celui traité au cadre de la Session, en suivant des directions différentes.

Une perspective européenne du problème discuté a été évoquée par la communication de Zoe Dumitrescu Buşulenga, vice-président de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, *L'Art et la culture roumains à l'époque des Lumières*, qui a insisté sur la signification de la contribution autochtone dans un espace défini d'action culturelle, entre Cantemir et Şcoala Ardeleană, dans les conditions d'une période complexe de mutations au niveau des milieux de communication, dont un rôle représentatif est réservé à la miniature et l'illustration de livre.

Une vaste et pénétrante radiographie de l'époque artistique discutée a été entreprise par Răzvan Theodorescu, président du Comité National d'Histoire de l'Art, dans sa communication *Structures artistiques et mentalités roumaines au XVIII^e siècle*. En démontrant la continuité avec le siècle précédent Răzvan Theodorescu fait allusion à la catégorie du « non-apparu », marquant l'apparition de certaines formes nouvelles de certains contenus traditionnels. L'auteur a relevé la nécessité de nuancer et de préciser le concept de caractéristique « rurale » artistique, le rôle des fondateurs provenus des couches moyennes, certaines particularités socio-culturelles régionales en Valachie et en Moldavie. Comme traits typiques, l'auteur mentionne l'impétueuse pénétration d'un esprit décoratif, le développement de l'architecture résidentielle, le faste, l'intérêt généalogique, l'émulation fondatrice. L'image vive d'une étape culturelle dynamique et profondément stimulatrice a été dominante.

Alexandru DuŃu a présenté une série de modifications survenues dans *Les concepts et les images dominantes au XVIII^e siècle*, insistant sur le rôle des concepts comme « nation », « civilisation », « tyrannie », « Lumières » ou des images telle celle du passé héroïque et de l'Europe des Lumières dans l'orientation de la vie culturelle sud-est européenne. L'auteur a insisté sur le passage de la culture orale à celle écrite, sur les avatars de la communication culturelle, sur le rôle du XVIII^e siècle, comme préambule du siècle suivant.

Par la présentation de *La typologie des monuments baroques de Banat* Adriana Buzilă a essayé de démontrer la permanence des types planimétriques traditionnels roumains des XIV^e et XV^e siècles au cours du XVIII^e siècle, lorsque le baroque

n'avait pas encore profondément affecté le fond stylistique de l'art de Banat.

Parlant du *Classicisme et le traditionalisme dans l'architecture roumaine*, Mihai Ispir a présenté la relation entre les deux catégories stylistiques, en proposant trois modalités de cohabitation : la juxtaposition, le remplacement et la métamorphose, argumentées avec des exemples et reflétées dans les témoignages écrits concernant l'art de l'époque.

Nicolae Sabău s'est arrêté sur un chapitre de l'iconographie de l'art du temps, commentant la présence des *Métamorphoses d'Ovide dans la sculpture baroque de la Transylvanie*. Amplement exemplifiée, sa communication a illustré de vieilles préoccupations concernant la sculpture transylvaine du XVIII^e siècle, thème que Nicolae Sabău a développé jusqu'à présent dans une série d'études, avec de très bons résultats.

Une intéressante incursion théorique dans le processus de changement des mentalités littéraires a été présentée par Cătălina Velculescu, qui a analysé le rapport entre *Cosmographie et historiographie* et, implicitement, les modifications de « l'image du monde » dans l'ambiance culturelle des pays roumains au début de l'époque moderne.

Le groupage dédié aux problèmes de la peinture — sans comprendre un nombre très grand de communications — s'impose par la diversité des thèmes et par la variété des points de vue. Radu Creţeanu, dans son essai de discerner *Des tendances philosophiques dans la peinture murale du XVIII^e siècle*, met en discussion des thèmes iconographiques moins recherchés de la peinture brancovaine et post brancovaine (Saint Sisoes à la tombe d'Alexandre le Grand, Les saints Barlaam et Joseph, Jésus dans l'arbre de la vie, etc.) et, aussi, une série de nouvelles interprétations concernant des détails dans la peinture du Jugement dernier de Cura Sada (Hunedoara) et de certaines églises de Maramureş. Les préoccupations d'Anca Bratu dans ce dernier domaine reviennent dans sa communication *Mutations iconographiques dans la peinture murale de Maramureş*, qui développe l'idée qu'il s'agit d'un repère d'une certaine époque, dans laquelle les sources d'inspiration se diversifient et la pré-

sence de quelques thèmes de la littérature est-européenne du XVIII^e siècle, ainsi que des illustrations imprimées du sud des montagnes, se remarque.

La peinture de Valachie a fait l'objet de trois communications, assez différentes comme moyen d'accessibilité. Tandis qu'Anca Vasiliu (*Entre réel et virtuel dans l'espace de la peinture murale du XVIII^e siècle*) choisit comme petit thème de son analyse esthétique « le paysage » atopique et décoratif, doublé d'une inouïe ouverture dans la sphère de l'imaginaire, Andrei Paleolog choisit la voie de l'analyse iconographique et des implications de la présence des philosophes et des systyles dans la peinture extérieure des églises d'Argeș, Vilcea et Gorj (*Culture et idéal dans la peinture de la Valachie au XVIII^e siècle : les frises avec philosophes et systyles*).

Des nombreux peintres qui ont travaillé à la fin du XVIII^e siècle et au début du suivant dans les villages d'Olténie, Teodora Voinescu a choisi *Deux peintres représentatifs pour l'art de la classe moyenne*, Manole et Dinu, auteurs de nombreux ensembles de peintures (Tg. Hurez, Micșani, Căzănești, Copăceni, Genuneni) et dont l'activité est analysée dans ses traits essentiels.

La peinture d'icônes a fait l'objet des communications de Marius Porumb (*Rășinari. Un centre de peinture roumaine de la Transylvanie du XVIII^e siècle*) et Sorin Sebastian Duicu (*Présences de l'école de peinture de Triarna à Craiova. Interférences culturelles balcaniques*). Le premier suit l'activité déroulée au cours de plus de 100 ans par les maîtres originaires du village de Sibiu, qui propageaient un art en dialogue continu avec les centres créateurs de la Valachie; le second analyse les icônes qui se trouvent dans les collections de Craiova, réalisées par trois peintres de la famille Vitanov, originaire du très connu centre bulgare.

La communication de Corina Popa (*Configurations traditionnelles et modernes dans l'art du XVIII^e siècle*) présente en parallèle — par l'intermédiaire de quelques exemples significatifs — l'évolution de l'architecture et des iconostases de Moldavie et de Valachie, avec d'importantes différences de rythme et de contenu dues, surtout, à des causes culturelles, mais agissant dans des conditions socio-politiques ressemblantes.

Inscriptions, documents, notes ayant une valeur historique, attestent la contribution de toute une série de villages roumains transylvains à l'édification de certains foyers religieux, à leur ornementation et dotation; la valeur et la signification de ces fondations collectives sont mises en évidence par Ioana Cristache Panait dans sa communication *La collectivité transylvaine, fondatrice de culture et d'art*.

Dans sa communication *Entre la rigueur des manuels de peinture et la libre inspiration : la peinture au tempera autour de 1800* Ana Dobjanschi s'est arrêtée sur les incidences de la tradition byzantine et les nouvelles orientations de l'art, dont elle a souligné l'inspiration de la réalité immédiate, confluences qui ont constitué les prémisses de la peinture moderne roumaine.

Détachant *Des déterminantes stylistiques autochtones dans le phénomène musical de tradition byzantine*, Ilrisanta Marin a essayé de déceler les causes qui ont mené à la constitution des éléments stylistiques roumains dans l'art de tradition byzantine, ayant comme point de départ la considération globale du phénomène, son premier et le plus important aspect étant, malgré la désynchronisation, sa présence en musique, littérature et arts visuels.

Mihai Moraru a commenté avec pertinence le rapport *Théâtre culte-théâtre folklorique au XVIII^e*

siècle ayant comme point de la départ les documents conservés auxquels il a donné une interprétation linguistique et littéraire différente de celle accréditée; il a présenté ainsi des sources et des valences à part de « l'humanisme populaire » et ses ouvertures vers le romantisme.

La communication d'Elena Zottoviceanu *Musique et vie sociale à Brasov au XVIII^e siècle* a relevé les coordonnées d'un univers local typique de création, présentant avec assiduité et d'une manière significative tous les aspects des éléments de vie quotidienne ritualisée jusqu'aux aspects musicaux proprement-dits — instruments, formations, sociétés artistiques — et à la substance musicale des pièces du repertoire de l'époque.

Présentant *Des tendances et des mentalités dans l'architecture de Bucarest des années 1740 et 1780*, Tereza Sinigalia a fait allusion à quelques phénomènes caractéristiques: l'extension de la ville, la prépondérance du plan trionique et la reprise du modèle de Colțea aux églises mises en maçonnerie, les nouvelles catégories de fondateurs qui s'imposent — marchands et artisans — et dont la mentalité se déchiffre dans le choix du type de fondation, dans les textes des pisanies, et dans les actes de donation.

La communication de Constantin Bălan *Fondateurs et société dans les dernières décennies du XVIII^e s. Notes concernant les monuments de l'ouest de la Valachie* a souligné, aussi, la stratification sociale complexe des catégories de fondateurs qui comprenait à côté des grands dignitaires et représentants des nouveaux boyards, des artisans et des marchands, des employés de l'agha, des chanceliers et des clercs, des copistes et des instituteurs, tous contribuant à la définition et à l'affirmation d'un nouveau souffle artistique.

Présentant *La pénétration du costume occidental, dans le vêtement des boyards roumains avant et après 1800*, Adrian-Silvan Ionescu a détaillé, tenant compte des témoignages écrits et ceux de l'image, les échanges décrits, mentionnant que le processus s'est déroulé timidement au début, les échanges coïncidant avec la modification de la matrice culturelle, et, aussi avec la modification des mœurs, ou la manière de vivre, mais impliquant des nuances, et des différences de nature sociologique assez nombreuses.

Tereza Sinigalia et Mihai Ispir

JOURNÉES DE TRAVAUX À L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE BUCAREST (ÉDITION 1983)

Conformément à sa structure habituelle, la liste des communications soutenues au cadre des sessions scientifiques patronnées par l'Institut d'Histoire de l'Art de 1983 a couvert une ample thématique concernant la plupart des domaines et des époques de manifestation de l'art roumain.

Fidèle à ses préoccupations à l'égard de l'art dacique, Radu Florescu a souligné par sa communication *Le héros chevalier* les formes spécifiques de réception de ce thème iconographique dans l'art tracique, insistant sur le fait que, du point de vue sémantique, il ne gagne pas sa valeur et ses

aspects les plus caractéristiques que dans le contexte historique précis du monde dacique, sous la forme du « héros danubien ».

L'ample problématique de l'art médiéval roumain a préoccupé, comme d'habitude, un grand nombre de chercheurs qui ont démontré, également, la variété des possibilités d'aborder ce vaste chapitre de culture et civilisation dans les trois provinces historiques de la Roumanie.

Une synthèse intéressante sur *Le fond unitaire de l'art roumain ancien* a été présentée par l'intermédiaire d'une communication de Vasile Drăguț. Le même auteur a présenté à l'occasion d'une autre session scientifique une série de récentes *Précisions sur le système de cintrage des fondations d'Etienne le Grand, de Vad (dép. Cluj)* relevant de nouveaux aspects liés à l'importance particulière, culturelle et politique, de cette fondation transylvaine du grand voïvode, qui a contribué au processus d'assimilation de l'architecture gothique dans le milieu roumain de Transylvanie, en même temps que la reprise de certains éléments typiques à la synthèse moldave.

Avec la communication *Données historiques et archéologiques concernant un monument de la ville de Baia au début du XV^e siècle*, Lia Bătrina et Adrian Bătrina établissent les étapes de construction d'un des plus controversés logements ecclésiastiques du nord de la Moldavie, l'église catholique de l'ancienne capitale de Bogdan I^{er}. On démontre ainsi que l'actuel édifice est un monument hybride, ayant à la base une première construction, datant de 1439 environ, qui a été complétée, après 1467, par la tour massive qui se conserve aujourd'hui encore.

La communication d'Ecaterina Cincheza-Buculei a remis en discussion *La peinture de l'église de Hălmașiu (dép. Arad)*. A la suite de l'analyse stylistique des couches de peinture et de la découverte d'une inscription, la construction et la décoration ont été redatées au XV^e siècle, la fondation du voïvode roumain Moga étant peinte dans deux phases distinctes, sous l'influence successive de la peinture gothique et, respectivement, de la renaissance.

Dans la série des communications préoccupées par la problématique du XVII^e siècle roumain, Florentina Dumitrescu a donné des informations précieuses *Sur la structure des iconostases en bois à l'époque de Matei Basarab*. La reconstitution et l'analyse de la structure de ces iconostases ont mené à certains résultats inattendus — structure sur cinq niveaux, au lieu de trois et le contenu inhabituel de ceux-ci — qui enrichissent ou modifient les données concernant l'évolution de l'iconostase haut en bois et la création artistique au milieu du XVII^e siècle, en Valachie.

Par l'analyse *Deux iconostases cantacuzènes : Ludești et Costești (dép. Dimbovița)* Adriana Boescu-Stroe suit l'évolution de la peinture d'iconostase dans la même province du pays, remarquant la continuité de l'art à l'époque de Matei Basarab

jusque vers la fin du XVII^e siècle, pendant les règnes de Serban Cantacuzène.

Les préoccupations visant l'art du XVII^e siècle trouvent, également, leur écho dans les deux communications de Tereza Sinigalia. La première, *Aspects des relations des pays roumains reflétés dans l'architecture valaque au XVII^e siècle* analyse les modalités politiques et stratégiques capables à relever, en Valachie et en Moldavie, l'intervention de la Porte ottomane dans la construction de cités. C'est pourquoi durant les règnes de Miron Barnovschi et Matei Basarab on bâtit des monastères et des églises de ville et de village, ayant caractéristique la structure défensive. La deuxième communication a présenté *Un monument peu connu aux environs de Bucarest : l'église La pieuse Parasceve de Domnești de Sus*. La fondation de Petru de Ciorogirla a été datée comme architecture dans l'intervalle 1660–1661, tandis que la construction du balcon et les remarquables peintures murales ont été datées 1687–1688, étant liées au nom du donataire Matei Ciorogirleanu, fils de Petru.

Concentrant sa recherche sur deux districts transylvains, surtout (Mureș et Alba), la communication de Ioana Cristache-Panait a expliqué *Le rôle des peintres du sud des Carpates dans le développement de la peinture roumaine en Transylvanie*. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et au début du suivant, la peinture roumaine de Transylvanie renaît sous l'influence des peintres de Matei Basarab et Constantin Brâncoveanu, connaissant un développement florissant au XVIII^e et au XIX^e siècles. L'auteur dévoile des données importantes concernant la circulation des peintres, leur collaboration et la formation des peintres locaux sous le conseil de ceux du sud des Carpates.

Dans sa communication *Éléments communs dans l'architecture des pays roumains au début du XIX^e siècle* Mihai Ispir faisait allusion aux éléments d'unité, présents dans l'architecture des pays roumains à l'époque mentionnée, concernant les constructions réalisées, aussi bien que les programmes spécifiques, motivés par la modernisation des structures sociales et des mentalités.

L'un des aspects les plus intéressants de l'art roumain de l'entre-deux-guerres, celui des relations et des interpénétrations entre la tradition et la modernité, a été analysé par Ioana Vlasiu dans *La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition (Ion Theodorescu-Sion et Sabin Popp)*. Sa recherche a réactualisé non seulement l'œuvre de certains artistes particulièrement intéressants par l'intention d'implanter un caractère spécifique traditionnel roumain dans une pensée plastique moderne, mais, aussi, la discussion principale même qui a impliqué — à l'époque et plus tard — toute une reconsidération des relations entre ces deux termes essentiels de l'évolution artistique.

Marius Tătaru

Les Musées ont pris l'habitude, depuis quelques années, de chercher parfois dans leur propre fonds la matière des expositions qu'ils organisent, trouvant là l'occasion de montrer au public des œuvres peu connues ou même dérobées à la vue dans leurs réserves. C'est ainsi que l'année 1983 a fait voir plusieurs ensembles dignes d'attention.

Le Musée d'art et d'essai du Palais de Tokyo a continué à renouveler ses présentations, appuyées sur les collections du Louvre et d'autres musées français et toujours très diverses. *Le fonds Eiffel*, c'est-à-dire l'ensemble des documents conservés par le célèbre ingénieur et récemment donnés par ses descendants au Musée d'Orsay, voisinaient avec *La nature morte et l'objet de Delacroix à Picasso*, qui réunissait un ensemble important de peintures et aussi d'objets d'art, les unes et les autres parfois remarquables. Ensuite ont été montrés les *Chapiteaux romans* conservés dans les réserves du Louvre et un ensemble d'œuvres évoquant *Le prince en terre d'Islam*, sans parler des *Nouvelles acquisitions du Musée d'Orsay*.

Le Musée du Louvre a présenté, quant à lui, les *Nouvelles acquisitions du département des peintures*, où figuraient quelques œuvres notables autour du chef d'œuvre prestigieux qu'est « L'Astronome » de Vermeer, et, d'autre part, les dessins des *Collections du comte d'Orsay* appartenant au Cabinet des dessins; celui-ci a montré aussi un ensemble important de pièces de ses collections illustrant *L'aquarelle en France au XIX^e siècle*, exposition de belle qualité, où figuraient les grands noms de la peinture française de l'époque et aussi d'autres, moins connus mais parfois attachants.

Au Musée Guimet, ce sont les collections d'Art khmer qui ont bénéficié d'une nouvelle présentation, digne de leur richesse. Le Musée Rodin a continué de montrer ses dessins, choisissant cette année ceux qui concernaient *Dante et Virgile aux Enfers*, relativement peu nombreux, mais souvent empreints d'une force saisissante; une autre exposition, *Rodin, les mains, les chirurgiens*, présentait les sculptures (avec quelques dessins) inspirées à Rodin par la main, qui a été un de ses thèmes de prédilection et qu'il a envisagée sous aspects les plus divers, du normal au pathologique, de l'analyse serrée au mystère de l'expression (1). Le Musée Hébert a ouvert de nouvelles salles consacrées à *50 ans de portraits*, œuvres souvent intéressantes, d'Hébert lui-même ou de quelques-uns de ses contemporains. La Bibliothèque Forney a tiré de ses collections un choix, fort séduisant et riche d'enseignements divers, d'œuvres illustrant *L'exotisme oriental*. Le Musée Carnavalet a présenté un ensemble important de ses dessins illustrant *La Révolution Française. Le Premier Empire*, où apparaissaient beaucoup d'œuvres dont le très grand intérêt documentaire n'excluait pas la belle qualité graphique (2). Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a montré l'ensemble des œuvres de *Georges Rouault* appartenant à ses collections. La Fondation Custodia, quant à elle, a exposé les gravures de son fonds dues à *Lucas de Leyde*, qui constituent un ensemble important et de haute qualité; elle a aussi présenté une ample série de tableaux hollandais du XVII^e siècle, *Reflets du Siècle d'Or*, provenant, comme l'ensemble de ses trésors, de la collection de Frils Lugt: c'était une exposition très homogène, qui donnait une fort bonne idée des petits maîtres hollandais — peintres de genre, paysagistes, portraitistes — et où

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1983)

certaines œuvres étaient de haute qualité (3). Il faut enfin signaler que le Musée de Liège est venu exposer quelques-unes de ses peintures au Centre culturel de Wallonie.

★

La diversité des Musées fait que toutes ces expositions « internes » donnent des ouvertures dans des directions multiples et illustrent par elles-mêmes le large éventail dans lequel se déploient, à travers les moments et les lieux, les expositions qui rassemblent des œuvres venues d'ailleurs.

En 1983, il n'y en a pas eu beaucoup qui aient entraîné leurs visiteurs très loin dans le temps ou dans l'espace. Cependant le Musée de la Marine a offert, sous le titre *Océanie, le masque au long cours*, un ensemble important et riche en belles pièces de masques des îles du Pacifique, tandis que le Musée de l'Homme présentait un échantillonnage très vaste et très divers de figurines sur le thème *Poupée jouet, poupée reflet*. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a évoqué *L'Australie* dans la diversité de ses aspects, alors que le Musée Cernuschi offrait une image particulière mais fort séduisante du Japon à travers les *Kimonos de Kubota Ichiku*, un artisan contemporain qui crée, dans l'esprit de la tradition, des œuvres originales raffinées et somptueuses. Le Musée de l'Homme a présenté aussi *Mongolie-Mongolie. Traditions de la steppe*, tandis que l'Ecole des Beaux-Arts proposait, dans une perspective de confrontation, *Art de l'atelier, art de la rue en Colombie*.

Ce sont des régions plus proches qui ont suscité le plus grand nombre des expositions d'art ancien. Ainsi, le bassin oriental de la Méditerranée a été le « théâtre » de deux expositions importantes. L'une, *Au pays de Baal et d'Asarté*, présentée par le Petit Palais, a offert de l'art en Syrie au cours de deux millénaires un vaste panorama, s'étendant de la préhistoire à l'époque musulmane; il couvrait un domaine d'une exceptionnelle richesse, que l'on pouvait seulement entrevoir, puisque l'exposition était forcément limitée à des objets transportables; il était intéressant de saisir, à la fois dans sa continuité et dans sa successive

diversité, l'ample déroulement d'une activité artistique qui ne s'est jamais démentie et qui exprime, par des œuvres parfois magnifiques, une civilisation qui fut à certains moments exemplaire (4). L'autre exposition, *L'art des Cyclades*, montrée au Grand Palais, conduisait le visiteur en mer Egée et se concentrait sur la sculpture qui a fleuri dans ses îles au troisième millénaire ; l'ensemble présenté appartenait à la collection Goulandris et offrait un panorama très complet de cet art si particulier, qui s'est exprimé surtout dans des figurines féminines, dont la signification demeure incertaine ; elles sont diverses suivant les moments et les lieux, tout en revêtant une unité significative d'une civilisation déjà fort avancée ; la simplicité raffinée de ces statuettes trouve dans notre goût actuel un écho certain, qui multiplie pour nous leurs précieuses qualités (5).

C'est vers une région un peu plus voisine et vers une époque plus récente que menait l'exposition *Trésors de l'art serbe médiéval (XII^e—XV^e siècle)*, présentée au Pavillon des arts : elle offrait un choix significatif d'œuvres de tout genre, sculptures, peintures, enluminures, tissus ouvrages, pièces d'orfèvrerie, céramiques ; elle permettait d'avoir une juste idée de l'activité artistique déployée en Serbie durant les siècles du Moyen-Age, du moins dans le domaine des arts mobiliers ; les œuvres étaient souvent de belle qualité et manifestaient le haut niveau de culture de ce domaine extérieur de l'art byzantin, pourtant fort agité alors par les soubresauts de l'histoire.

C'est la Gaule qui s'est trouvée, en 1983, être le point de mire principal des expositions consacrées aux siècles anciens ; plusieurs d'entre elles, souvent importantes, ont présenté les moments successifs de son histoire, de sa civilisation et de son art ; c'est le Musée du Luxembourg qui a accueilli la plupart d'entre elles. *L'art celtique en Gaule*, une exposition faite avec les collections des musées de province, évoquait le passé antérieur à la conquête romaine ; elle passait en revue les divers aspects de la civilisation gauloise, dans la mesure où en témoignent les objets trouvés au cours des fouilles ; ceux-ci étaient nombreux et divers et leur qualité était parfois précieuse ; les accessoires de la vie matérielle, l'armement, la parure, les monnaies, les témoins de la vie religieuse, les éléments du décor monumental, tout cela manifestait la vitalité des populations celtes qui s'étaient implantées dans l'Occident de l'Europe dès le VI^e siècle av. n. è. et y étaient devenues les Gaulois ; leur art témoigne d'une civilisation originale, même si elle s'ouvrait aux influences des pays méditerranéens (6). L'exposition *La civilisation romaine de la Moselle à la Sarre* couvrait la période postérieure à celle de la civilisation celtique, mais elle ne concernait qu'une petite partie de la Gaule et elle s'étendait par contre au domaine rhénan ; elle s'appuyait donc sur l'ensemble des musées de la région et les œuvres et les documents ainsi rassemblés étaient abondants et significatifs ; ils illustraient les différents aspects d'une civilisation florissante, l'habitat des villas, des villages et des villes, l'agriculture, l'artisanat et le commerce, l'industrie et les transports, la vie religieuse et le culte des morts, sans parler des ornatifs esthétiques perceptibles à travers la qualité de certaines œuvres (7). Une petite exposition, présentée celle-là au Centre culturel de Wallonie, se situait dans la suite historique de la précédente en évoquant *Childéric-Clovis rois des Francs*. C'est à travers le Moyen-Age, mais vu particulièrement dans la région Rhôné-

Alpes, que nous conduisait l'exposition *Des Burgondes à Bayard* ; elle présentait essentiellement les résultats des recherches menées depuis une quinzaine d'années par les équipes archéologiques de cette région et elle insistait davantage sur les aspects historiques que sur les aspects artistiques, encore que certains objets fussent de belle qualité ; l'évolution de la civilisation rhônalpine du début du IV^e siècle au début du XVI^e était évoquée d'une manière très vivante par les objets, les photographies, les reconstitutions et les documents, réunis en grand nombre et bien présentés.

★

C'est Raphaël qui a dominé en 1983, année du cinquième centenaire de sa naissance, le monde des expositions : faute de pouvoir songer — pour des raisons évidentes — à faire à Paris une ample rétrospective, on a simplement cherché à rendre hommage au maître italien par plusieurs expositions limitées. La plus directe était *Raphaël dans les collections françaises*, présentée au Grand Palais ; elle réunissait un nombre notable d'œuvres, qui montraient que la France était plus riche en œuvres raphaëlesques qu'on n'aurait pu le penser ; les peintures comptaient effectivement quelques-uns des chefs d'œuvre du maître, que le Louvre abrite ; les dessins, nombreux, venaient de collections diverses, parmi lesquelles le Musée de Lille s'imposait avec l'ensemble célèbre légué par Wicar ; les gravures, elles aussi, étaient nombreuses, et une série de tapisseries des « Actes des apôtres » représentaient l'art monumental ; l'exposition permettait, malgré ses limites, de saisir Raphaël dans la diversité de ses aspects, et le catalogue (8), très important, apportait une contribution d'une haute tenue scientifique à la connaissance du grand maître italien. L'exposition du Grand Palais se complétait, à Chantilly, par *Raphaël au Musée Condé*, présentation justifiée par l'impossibilité légale qui empêche les œuvres conservées au Château de Chantilly de participer à des expositions extérieures ; elle montrait ainsi, sur place, des œuvres peu nombreuses mais précieuses. Une autre exposition, elle aussi au Grand Palais, illustrait *Raphaël et l'art français* ; elle était, elle, fort abondante et avait fait appel à de nombreux musées, français et étrangers, pour mettre en lumière tout ce que l'art français doit à Raphaël depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours ; il est certain qu'il a été jusqu'au XIX^e siècle le maître par excellence, et l'époque contemporaine elle-même, si éloignée qu'elle soit de l'idéal raphaëlesque, a regardé à l'occasion ses œuvres ; l'exposition était évidemment d'un intérêt inégal ; passionnante pour l'historien d'art par sa richesse documentaire, elle montrait assez souvent des œuvres du « second rayon », mais elle comportait aussi des temps forts, par exemple le groupe des peintures de Poussin, les créations d'Ingres et d'autres œuvres encore ; là aussi, le catalogue (9), savant et exhaustif, apportait une remarquable contribution à la mise au point d'un problème important de l'histoire de l'art. C'est encore à l'intérieur de l'hommage à Raphaël que se situait l'exposition *Autour de Raphaël*, présentée au Musée du Louvre par le Cabinet des dessins ; elle montrait essentiellement un ample ensemble de dessins exécutés dans l'entourage de Raphaël, et ces œuvres, dues à des artistes parfois importants, étaient souvent d'une précieuse qualité.

L'art italien de l'époque baroque a été présent dans deux expositions d'importance inégale. La plus ample, consacrée à *La peinture napolitaine*

de *Caravage* à *Giordano* et installée au Grand Palais, faisait découvrir au public français un monde pictural qui lui est peu familier et qui est d'une grande importance et d'un puissant intérêt; la connaissance que nous en avons, notamment pour la présence de *Caravage* à Naples, a fait depuis quelques années d'appréciables progrès et la place de l'école napolitaine dans la peinture européenne de ce temps apparaît ainsi de plus en plus évidente; l'exposition permettait de faire plus ample connaissance — outre *Caravage* — avec des peintres d'un grand talent comme *Cavallino*, *Artemisia Gentileschi*, *Giordano*, *Preti*, *Ribera*, *Salvator Rosa*, *Solimena*, *Stanzione*, et aussi avec d'autres, parfois anonymes; le rassemblement temporaire de leurs œuvres fera date (10). C'est à Venise que conduisait l'autre exposition, celle de *Pietro Longhi*. Les peintures du *Palais Leoni Montanari*, présentée par l'Union de banques à Paris; elle montrait un ensemble précieux de tableaux de celui qui fut le peintre par excellence de la vie vénitienne du XVIII^e siècle; c'était une exposition charmante et très significative de son art.

La position majeure occupée par l'Italie dans les manifestations de 1983 a laissé tout de même place à d'autres pays et notamment à la France. Le Musée des arts et traditions populaires a concentré cette année ses efforts sur *Saint Sébastien : rituels et figures*; l'exposition suivait à la trace le saint à travers les siècles dans les manifestations les plus diverses du culte qui n'a cessé de lui être rendu; les œuvres d'art de haute qualité voisinaient avec les créations populaires, les objets ou les documents, car il s'agissait d'évoquer à la fois l'histoire et le martyre d'un des grands saints de l'Eglise et le rôle diversifié qui fut le sien dans la suite des temps, en particulier ses liens avec la mort et surtout avec la peste; l'exposition était peut-être un peu touffue, mais elle apportait de riches enseignements sur la culture populaire et aussi parfois savante, envisagée dans une longue durée. Une exposition consacrée à *Colbert* par la Monnaie illustrait le rôle du ministre de Louis XIV dans l'activité artistique du siècle. Au Musée des Monuments français, l'exposition consacrée à *Vauban réformateur* mettait notamment en lumière le rôle de ce grand esprit dans l'activité urbaniste et architecturale en France au temps du Roi-Soleil. A la galerie Cailleux, l'exposition *Rome 1760 — 1770* présentait, en une suite de dessins parfois fort beaux, l'activité romaine des peintres français dans les années 1760, notamment de *Fragonard* et *Hubert Robert*. Les Archives Nationales ont rendu un *Hommage aux Gabriel*, tandis que l'Institut néerlandais accueillait une exposition sur *Le Faubourg Saint-Germain : la rue de Lille* et que le Musée Carnavalet invitait à une promenade *Du Faubourg Saint-Antoine au Bois de Vincennes*. La grande exposition d'art français de l'époque classique a été en 1983 consacrée à *Claude Gellée dit Le Lorrain*; elle montrait, au Grand Palais, un ensemble important et prestigieux d'œuvres du grand paysagiste à l'occasion du tricentenaire de sa mort; elle n'avait pas la prétention d'être exhaustive, mais de permettre de suivre, à travers de belles œuvres, l'activité du maître, comme peintre, comme dessinateur et comme graveur, et elle atteignait assurément son but; elle offrait au public l'occasion de se familiariser avec un artiste qui n'est pas très largement présent dans les musées français; elle était aussi l'occasion pour les historiens d'art, avec l'appui d'un catalogue riche de science (11), de faire le point des problèmes que

pose encore l'œuvre d'un peintre dont la séduction poétique ne doit pas cacher la complexité et dont la connaissance a été ces dernières années enrichie et renouvelée.

Les autres foyers d'art de l'Europe classique et baroque ont très peu attiré en 1983 les maîtres d'œuvre des expositions. Cependant, le département des peintures du Musée du Louvre a présenté *Murillo dans les musées français*, c'est-à-dire l'ensemble des peintures — certaines sont célèbres — et des dessins conservés au Louvre, ainsi que quelques tableaux appartenant à des musées de province; c'était une occasion pour faire le point sur certains aspects du maître espagnol.

★

L'art du XIX^e siècle a fourni la matière de plusieurs expositions monographiques, dont certaines étaient fort importantes. L'Institut Goethe en a consacré une, modeste mais intéressante, à *Karl Friedrich Schinkel*, le grand architecte allemand du néo-classicisme. Beaucoup plus ample était la rétrospective de *J.M.W. Turner* au Grand Palais; sans aller jusqu'à l'exhaustivité, elle était assez abondante et assez diverse pour permettre au public français de prendre une vue complète d'un maître qui domine l'histoire du paysage au XIX^e siècle; fort peu représenté dans les musées français, il demeurait, malgré quelques expositions antérieures, imparfaitement apprécié; l'approche de son art a du reste été renouvelée depuis quelques années et l'exposition pouvait fournir l'occasion de regarder avec un œil neuf l'ensemble de ses œuvres et de prendre conscience des problèmes qu'elles posent; les œuvres, venues surtout d'Angleterre, mais aussi d'outre-Atlantique, étaient souvent fort belles et un grand plaisir esthétique se mêlait à la compréhension rafraîchie de ses créations (12). En la personne de *Ferdinand Hodler* le Petit Palais a montré aussi un artiste peu connu — et même méconnu — en France, alors qu'il est une des grandes figures de la peinture européenne du XIX^e siècle; l'exposition du Petit Palais, où les belles œuvres étaient nombreuses, permettait de saisir l'autorité croissante avec laquelle il s'est imposé à la fin du siècle, aussi bien dans le domaine de la figure que dans celui du paysage; il était bon que Paris, qui n'avait pas toujours accueilli le peintre sans quelque réticence, l'honorât d'une exposition digne de lui (13). De *Gustave Doré*, on pourrait dire aussi que l'exposition, partagée entre le Musée Carnavalet et le Pavillon des arts, a permis une redécouverte; cela est vrai, du moins, pour son œuvre de peintre, car ses illustrations jouissent, elles, depuis longtemps d'une grande renommée; elles étaient, naturellement, largement présentes, rendant sensible la variété d'inspiration et la verve incomparable du dessinateur; les peintures, les aquarelles et les feuilles dessinées, beaucoup moins connus, rencontraient parfois les orientations de l'illustrateur, mais révélaient aussi d'autres faces du visage de l'artiste; même si celles ne permettent pas de voir en lui un « grand peintre », elles enrichissent l'image que l'on peut se faire d'un homme qui demeure un des témoins les plus originaux du romantisme français (14). C'est à l'opposé que se situe *Henri Lehmann*, élève d'Ingres, défenseur convaincu du classicisme académique; le Musée Carnavalet a présenté un choix de ses portraits et de ses décors parisiens qui méritait de fixer l'attention. *Manet*, lui, a été le héros d'une exposition de grande envergure, montrée au Grand Palais à l'occasion du centenaire

de sa mort ; elle prenait un relief particulier par la présence d'un grand nombre de tableaux venus des Etats-Unis et elle présentait un ensemble incomparable par le nombre, la diversité et la qualité des œuvres ; les tableaux maîtres du peintre étaient presque tous présents et son exceptionnelle grandeur s'imposait ; il apparaissait comme un créateur indépendant, qu'on ne saurait lier à aucun groupe — comme on est parfois tenté de le faire — et qui n'écoutait que son démon familier, mais celui-ci avait bien des choses à lui dire ! Le catalogue de l'exposition (15), particulièrement important, proposait, outre des textes généraux et des documents, une étude très fouillée des diverses œuvres et il demeurera un remarquable instrument de travail.

D'autres expositions, moins importantes, ont mis en lumière divers aspects du XIX^e siècle. Certaines ont illustré les rapports des arts graphiques avec d'autres formes de la création esthétique. L'Opéra a présenté un ensemble important et intéressant d'œuvres et de documents sur *Wagner et la France*. La Bibliothèque Nationale a célébré le bicentenaire de la naissance de Stendhal par l'exposition *Stendhal et l'Europe*, manifestation certes intéressante, mais qui aurait pu être plus ample et plus riche, à la mesure de l'homme qu'elle voulait honorer ; la même occasion a suscité, à l'Hôtel de Ville, une exposition modeste mais attachante sur *Paris au temps de Stendhal*. Stendhal — bien qu'il eût à l'occasion dessiné — était absent de l'exposition présentée à la Maison de Balzac et consacrée aux *Dessins d'écrivains français du XIX^e siècle* : elle était très fournie en œuvres diverses dues à la plume, au crayon ou au pinceau d'écrivains parfois célèbres, comme Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Balzac, Baudelaire ou Verlaine, mais les dessins d'écrivains de moindre rang étaient parfois eux aussi dignes d'intérêt ; l'exposition avait le double mérite de montrer des œuvres souvent peu connues et d'enrichir notre connaissance de la personnalité de nombreux écrivains, en la montrant sous un jour particulier et parfois inattendu.

Plus habituelles étaient les autres expositions consacrées au XIX^e siècle. Au Musée Rodin, *De Carpeaux à Matisse* présentait des œuvres de la sculpture française de 1850 à 1914 conservées dans les diverses collections publiques du Nord de la France ; elles étaient variées et inégales, car elles proposaient, à côté de chefs d'œuvre des grands maîtres, des pièces relevant de la sculpture officielle ; celles-ci ne méritent d'ailleurs pas toujours le mépris dans lequel on les a un temps tenues et l'exposition pouvait donner l'occasion de révaloriser — en se gardant naturellement de tout excès — telles œuvres de sculpteurs quelque peu oubliés. La galerie Schmit a montré un choix de tableaux — de bonne qualité comme d'habitude — illustrant *Lumières sur la peinture. XIX^e et XX^e siècles*. Le Musée du Costume a proposé une séduisante présentation des *Indispensables accessoires. XVI^e—XX^e siècles*, où dominaient les pièces du XIX^e siècle et qui montrait avec quelle ingéniosité et quel raffinement l'art savait s'exprimer dans des objets utilitaires parfois fort minimes. Le domaine étranger à la France n'a été présent que dans une seule exposition particulière celle de *L'Ecole de La Haye* au Grand Palais ; peu connue du public français qui ignore volontiers l'activité picturale déployée au XIX^e siècle par les autres pays, l'Ecole de La Haye n'en est pas moins alors un des foyers importants de la peinture européenne ;

attentifs aux leçons de la peinture hollandaise du Siècle d'Or, mais attirés par les orientations réalistes propres à leur temps (notamment celles de l'Ecole de Barbizon) et sensibles aux recherches lumineuses qui, après le milieu du siècle, commencent à séduire les peintres un peu partout en Europe, les maîtres de La Haye, comme Bosboom, les frères Maris, Israëls, Weissenbruch, ont donné une version originale de la peinture vivante de leur temps ; et il ne faut oublier que Van Gogh puis Mondrian furent, dans leurs débuts, les héritiers de l'Ecole de La Haye (16).

★

Une exposition un peu particulière faisait en quelque sorte le pont entre le XIX^e et le XX^e siècle, celle qu'avait rassemblée le Musée des Arts Décoratifs sous le titre *L'expo des expos* ; elle présentait une documentation sur les expositions universelles qui se sont tenues de 1851 à nos jours et qui ont souvent joué un rôle déterminant dans l'évolution de l'activité artistique.

Plusieurs des expositions d'ensemble consacrées à l'art du XX^e siècle, ont eu pour thème l'architecture. La plus importante était, au Centre Beaubourg, *Architecture et industrie* ; elle apparaissait opportune à un moment où l'on s'intéresse de plus en plus au rôle qu'a joué l'industrie dans le développement de l'architecture depuis le XIX^e siècle ; l'exposition n'omettait pas les références au passé, mais elle était surtout centrée sur le présent et l'avenir ; riche en documents de toute sorte, elle ouvrait de larges perspectives, mais son organisation quelque peu touffue n'en rendait pas l'approche très aisée. Une série d'expositions présentées en des lieux divers illustraient *Chicago 150 ans d'architecture* elles aussi faisaient référence au passé, mais elles insistaient surtout sur l'époque des gratte-ciel et sur ce qui a suivi ; elle a permis au public parisien de prendre contact avec un foyer architectural de grande importance. C'est à un thème plus limité, mais aux résonances mondiales, que répondait l'exposition *Le nouvel opéra de Paris à la Bastille* ; elle présentait l'ensemble des projets — 756 — proposés de tous les coins du monde pour le concours ouvert en vue de la construction d'un nouveau théâtre d'opéra à Paris ; elle offrait ainsi une sorte de raccourci de l'architecture mondiale.

Les arts plastiques ont suscité pour leur part un certain nombre d'expositions, mais aucune n'a été de très grande ampleur. Les salons annuels ont montré, outre leurs exposants habituels quelques ensembles d'un intérêt particulier : le Salon des artistes français présentait des œuvres de *Bonnard, Vuillard et Roussel* ; le Salon des indépendants évoquait *Montmartre. Les ateliers du génie*, avec un ensemble important d'œuvres des artistes qui avaient travaillé au début du siècle sur la célèbre colline et dont certains comptent parmi les plus grands de leurs temps ; à cet ensemble, riche en pièces de belle qualité, répondait au Salon d'automne des œuvres du même temps et parfois des mêmes peintres, qui, *De Cézanne à Matisse*, rappelaient l'époque héroïque de la fondation du Salon. C'étaient des œuvres d'artistes généralement plus récents — accompagnés par quelques-uns beaucoup plus anciens — que rassemblait sur le thème *Portraits d'oiseaux* le Centre culturel de Boulogne-Billancourt et c'était aussi la peinture contemporaine

qui était présente dans l'exposition *Natures mortes* présentée par la galerie Artcurial. L'art des pays autres que la France a suscité quelques manifestations intéressantes : le Centre culturel suédois a présenté en *Hommage à la main* quelques belles pièces d'orfèvrerie ; la Maison du Danemark a montré par un ensemble de documents *Comment habitent les Danois* ; la galerie 1900/2000 a exposé des témoins de la *Peinture surréaliste et imaginative en Tchécoslovaquie*, tandis que le Musée national d'art moderne rassemblait une suite importante de *Dessins tchèques du XX^e siècle*, et ces deux expositions avaient le mérite de faire découvrir au public français des aspects peu connus de l'art européen contemporain. Quelques expositions d'artistes groupés ont été montrées ici ou là : deux au Centre Pablo Neruda de Corbeil-Essones, l'une sur le thème de *L'eau*, l'autre sur celui des *Papiers* ; une autre pour la *Bourse d'art monumental* d'Ivry ; une autre, réunissant cinq potiers contemporains sous le signe *De la terre et du feu*, au Musée national de céramique de Sèvres ; une autre sur le thème *Pari 83* à la galerie Isy Brachot ; une autre, enfin, de *Sculptures et dessins* à la galerie Île des arts.

Parmi les expositions d'artistes isolés, la plus importante a été celle de *Giorgio de Chirico*, organisée par le Musée national d'art moderne ; elle avait le caractère d'une rétrospective, mais elle insistait sur les périodes anciennes du peintre, années de jeunesse et époque métaphysique, tout en présentant quelques œuvres des moments plus récents ; l'art de Chirico, son évolution assez étrange et l'ambiguïté où il se retrancha à partir d'un certain stade posent encore beaucoup de problèmes ; l'exposition ne permettait pas de les résoudre vraiment, car elle n'était pas une rétrospective complète, mais elle donnait tout de même l'occasion de les approcher, et le catalogue (17) pouvait y aider par ses analyses. Une autre grande exposition a été consacrée à *Balthus* ; organisée aussi par le Musée national d'art moderne, elle offrait une vue d'ensemble très ample d'un peintre que les récentes années ont poussé au premier plan de la renommée et dont l'importance réelle dans la peinture du XX^e siècle est encore difficile à mesurer ; ses créations, qui sont assez éloignées souvent des préoccupations modernes et regardent beaucoup vers le passé, révèlent assurément une personnalité hors du commun mais demeurent quelque peu ambiguës. Le Centre Beaubourg a accueilli d'autres expositions de moindre envergure : celle de *Arp* : *le temps des papiers déchirés*, qui permettait une bonne approche d'un aspect important de l'art du sculpteur ; celle de *Serra* et ses sculptures d'une géométrie monumentale ; celle de *Rouan*, peintre d'abstractions chatoyantes ; celle d'*Yves Klein*, qui faisait revivre l'extraordinaire renouvellement introduit par l'artiste dans l'approche du réel et dans les moyens de l'exprimer. Au Grand Palais était rappelé le souvenir de *Reynold Arnould*, qui en avait été le conservateur et qui a laissé aussi une œuvre picturale originale. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté 300 photographies de *Jean-Philippe Charbonnier* et surtout une ample rétrospective de *Wifredo Lam*, qui permettait de prendre une vue d'ensemble de l'artiste cubain mort récemment et d'apprécier l'originalité et la force percutante de ses créations, où le surréalisme s'enrichit des suggestions de l'art africain ou océanien. Au Pavillon des arts, c'est un ensemble d'œuvres du sculpteur *César* qui a été rassemblé.

illustrant bien la diversité successive de ses techniques et exprimant sa vigueur plastique et sa faculté d'invention. Le Musée des arts décoratifs a rendu hommage à un Finlandais, créateur de beaux objets, *Tapio Wirkkala*, tandis que le Musée postal présentait l'œuvre pleine d'humour du dessinateur *Jean Effel*. Le Musée du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye, en montrant un ensemble d'*Aquarelles orientales d'Emile Bernard*, illustrait un aspect peu connu et fort séduisant du peintre qui fut l'émule de Gauguin, alors que le Musée Marmottan consacrait une rétrospective à *Maximilien Luce*, un des représentants les plus typiques et les plus personnels du groupe des néo-impressionnistes. La Bibliothèque Forney a remis en lumière *Paul Iribe*, un artiste injustement oublié, qui exerça ses talents dans les domaines les plus divers, de la caricature au dessin de mode et de la décoration d'intérieur à la création de bijoux, et qui peut être considéré comme un précurseur de l'art déco ». La Ville d'Ivry a rendu hommage à *Fernand Léger* en montrant des œuvres échelonnées de 1930 à 1955 et la Ville de Vitry a présenté un peintre vivant, *Constantin Xénakis*. Quelques artistes étrangers ont été montrés à Paris par des instituts culturels : la Maison du Danemark a célébré le grand cinéaste *Carl Th. Dreyer* ; le Centre culturel suédois a présenté deux peintres, un d'hier, *Ivan Agueli*, et une d'aujourd'hui, *Ingegerd Möller* ; le Centre culturel yougoslave a montré un petit ensemble d'œuvres du grand sculpteur *Ivan Mestrovic* ; l'Institut français d'architecture, enfin, a rendu hommage, à l'occasion du cinquantième de sa mort, au célèbre architecte viennois *Adolf Loos*, en présentant un important ensemble de documents sur sa carrière, qui s'est épanouie en Autriche et en Tchécoslovaquie, mais aussi en France.

Les galeries ont accueilli quelques artistes qui ont marqué des moments divers du XX^e siècle. Le Centre culturel du Marais a montré *Claude Monet au temps de Giverny*, c'est-à-dire des tableaux, divers, de la dernière période du peintre ; la galerie Île des Arts a donné à voir des affiches et des projets d'affiches de *Cappiello* ; le centenaire d'*Utrillo* a été fêté au Musée Jacquemart-André par la réunion d'un ensemble assez important d'œuvres de ses diverses époques, tandis que la galerie de la Rose-Croix présentait des peintures de *Gabriel Fournier*. La galerie Maeght a accueilli des sculptures et des dessins d'*Henry Moore*, qui étaient des témoins très affirmés de son art des dix dernières années ; d'André Masson, la galerie Louise Leiris a montré un ensemble d'œuvres de 1948 à 1953, qui était fort attachant, sur le thème *André Masson « instants »*, tandis que le théâtre du Rond-Point présentait *André Masson et le théâtre* ; *Alfred Manessier* a fait l'objet de deux belles expositions, l'une à la galerie de France, qui proposait ses œuvres récentes, l'autre à la galerie Trigano, qui évoquait des périodes plus anciennes ; la galerie Isy Brachot a présenté les « partitions » de *Gina Pane* et les paysages de *Roland Cat*, tandis que la galerie 212 montrait *Antonio Pellico* ; la galerie Claude Bernard, enfin, a réuni un ensemble important d'œuvres récentes de *Cremonini*, où le peintre poursuivait ses originales expériences, qui sont parmi les plus attachantes de notre temps.

¹ *Rodin, les mains, les chirurgiens*; 1 vol. in 8°, 125 p. (85 n^{os}), nbr. ill. en noir.

² *La Révolution française. Le Premier Empire*; 1 vol. gr. in 8°, 168 p. (155 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

³ *Reflets du Siècle d'Or*; 1 vol. in 4°, 197 p. de texte (97 n^{os}), 96 pl.

⁴ *Au pays de Baal et d'Ast rté*; 1 vol. in 4°, 318 p. (368 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁵ *L'art des Cyclades*; 1 vol. gr. in 8°, 165. p. (210 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁶ *L'art celtique en Gaule*; 1 vol. gr. in 8°, 219 p. (282 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁷ *La civilisation romaine de la Moselle à la Sarre*; 1 vol. gr. in 8°, 359 p. (327 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁸ *Raphaël dans les collections françaises*; 1 vol. in 4°, 476 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

⁹ *Raphaël et l'art français*; 1 vol. in 4°, 492 p. (400 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹¹ *La peinture napolitaine de Caravage à Giordano*; 1 vol. in 4°, 308 p. (86 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹¹ *Claude Gellée dit Le Lorrain*; 1 vol. in 4°, 445 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

¹² *J. M. W. Turner*; 1 vol. in 4°, 322 p. (257 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹³ *Ferdinand Hodler*; 1 vol. in 4°, 295 p. (211 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹⁴ *Gustave Doré*; 1 vol. in 4°, 341 p. (671 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹⁵ *Manet*; 1 vol. in 4°, 544 p. (221 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹⁶ *L'Ecole de La Haye*; 1 vol. in 4°, 335 p. (165 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

¹⁷ *Giorgio de Chirico*; 1 vol. in 4°, 303 p. (204 n^{os}), nbr. ill. en noir et en couleur.

La très abondante bibliographie brancusienne vient de s'enrichir d'un livre important autant par ses jugements de valeur que par sa solide documentation utilisée sans ostentation, avec subtilité et souplesse, dû au critique et historien d'art Ionel Jianou, bien connu en Roumanie ainsi qu'à l'étranger par ses nombreux ouvrages consacrés aux artistes contemporains — l'auteur n'en est pas à son premier livre sur Brancuși. Il est aussi l'un des derniers témoins ayant eu le privilège de rencontrer le sculpteur à Bucarest en 1938 et d'avoir un long entretien avec lui. Notant mot pour mot ses propos, il les a publiés la même année dans le périodique *Jurnalul Doamnei* puis en 1946, dans la revue *Lumină și Culoare*, dont il était le fondateur et le rédacteur en chef, et dans la *Revista Fundațiilor Regale*.

Il s'agit donc d'un véritable dépositaire des propos de Brancuși, lesquels sont doublement précieux : par leur authenticité et par leur valeur intrinsèque. En plus, Ionel Jianou a fait des recherches dans presque tous les musées et les collections privées d'Europe et des Etats Unis où la plupart des œuvres du sculpteur roumain se trouvent actuellement, et il est entré en contact avec des personnalités qui l'ont approché aux diverses époques de sa vie. Le résultat de ses investigations fut une monographie parue en 1963 en français et en anglais, à Paris aux Editions « Arted » dont il fut le fondateur, le propriétaire et le directeur pendant de nombreuses années. Le texte, pourvu d'abondantes notes, est accompagné d'une bibliographie sélective et d'un catalogue raisonné — le premier en date. Mais Ionel Jianou ne s'en tient pas là. En collaboration avec deux autres Roumains, le critique d'art Petru Comarnescu et le savant bien connu Mircea Eliade, il publie aux mêmes éditions le volume *Témoignages sur Brancuși*, auquel succède en 1976 un second ouvrage — *Introduction à la sculpture de Brancuși* — celle fois en collaboration avec le philosophe roumain Constantin Noica ; enfin, une deuxième édition revue et mise à jour de la monographie de 1963 paraissait en 1982.

Par rapport au premier ouvrage paru vingt années auparavant, la présente monographie (rédigée en roumain à l'intention de nos lecteurs, et qui représente un dernier hommage rendu au sculpteur) témoigne d'une expérience accrue et d'une incontestable force d'évocation du paysage artistique roumain et parisien, avec ses ombres, ses pénombres et ses lumières.

Remémorant l'ambiance dans laquelle le sculpteur roumain a vécu pendant plus d'un demi siècle, l'auteur retrace les étapes de son évolution entre 1904 et 1957, tout en soulignant le prestige dont jouissait Brancuși auprès d'un groupe restreint d'artistes et d'écrivains comme Apollinaire, Ezra Pound, James Joyce, Le Douannier Rousseau, Fernand Léger, Picabia, Marcel Duchamp, Michel Seuphor, Max Jacob, Blaise Cendrars, Tristan Tzara, André Salmon, Jean Cocteau etc. Mais c'est avec amertume qu'il relève l'incompréhension et le manque de considération de toute

une partie de la critique d'art parisienne à l'égard du sculpteur. Tout au long de sa vie passée à Paris, pas la moindre plaquette ne lui a été consacrée ; nulle galerie d'art n'a abrité ses œuvres — mais ajoutons-nous — on peut se demander si le caractère manifestement indépendant de l'artiste, qui refusait de se plier aux exigences d'un contrat avec une galerie n'a pas contribué à cet état de choses. Il relève aussi l'indifférence de l'Etat français qui a ignoré Brancuși en tant qu'artiste — aucune distinction ne lui a été décernée, et c'est à peine en 1946 que ses œuvres entrent au Musée National d'Art Moderne ; tandis qu'à Bucarest, outre les prix qui lui furent accordés, ses œuvres figurent dès 1907 dans la Pinacothèque Nationale.

L'indifférence de son pays d'adoption, auquel l'artiste a légué son atelier et tout le patrimoine artistique qui s'y trouvait, persiste aujourd'hui encore, vingt-cinq années après son décès. Isolées dans l'atelier reconstruit sur l'esplanade du Centre Pompidou, ses œuvres — constate l'auteur — ne sont pas mises en valeur, et leur état de conservation laisse à désirer.

De même — affirme-t-il — dans la grande exposition « Paris—Paris », organisée en 1981, destinée à évoquer la vie intellectuelle et artistique de la France de 1937 à 1957, Brancuși n'a été représenté que « par une seule de ses œuvres — *La Tortue* — mal placée dans un corridor latéral ».

En ce qui concerne l'analyse de l'œuvre de Brancuși, l'auteur groupe les sculptures en plusieurs cycles afin de mieux faire ressortir l'évolution de chaque thème. Mais c'est le thème de la forme ovoïde qu'il se propose de suivre à travers les cycles du *Baiser*, de la *Muse endormie*, des *Mlles Pogany*, des *Maïastra* et des *Oiseaux dans l'Espace* ainsi que dans quelques autres sculptures, là où la forme ovoïde en constitue l'élément important de la composition (*Le Commencement du Monde*, *La Chimère*, *Soerale*, etc.). En même temps Ionel Jianou entreprend une étude pertinente des œuvres dont il est visiblement subjugué — ce qui le conduit à un classement hiérarchique au sommet duquel il situe le cycle des *Maïastra* et celui des *Oiseaux dans l'Espace*.

On trouvera dans ce livre bien des choses intéressantes parmi lesquelles la mise en parallèle des œuvres de Rodin et de celles de Brancusi portant le même nom (*Le Baiser*, *la Danaïde*, *L'Enfant prodigue* etc.) et dont il souligne le contraste ; ou encore les surprenantes similitudes entre les aphorismes de Brancusi et ceux de Bourdelle, en apparence très loin l'un de l'autre.

Un des grands mérites de cette monographie est d'avoir tenté d'établir la place qui revient à Brancusi dans le contexte de la sculpture du XX^e siècle et d'avoir souligné son importance en tant que promoteur d'un langage plastique qui a déterminé « un nouvel état d'esprit, une nouvelle manière de concevoir la sculpture ». Il insiste sur l'influence que Brancusi a exercée sur certains de ses contemporains (Modigliani, Lehmbruck) ainsi que sur nombre de sculpteurs de divers pays et appartenant à des générations différentes. Sans prétendre aucunement vouloir épuiser le sujet, l'auteur se propose d'examiner « les dimensions et les limites de cette influence » au travers d'exemples pris de la sculpture française ou de celle d'ar-

tistes venus s'établir en France (Jean Arp, Etienne Hajdu, Emile Gillioli, Maurice Lipsi, Antoine Poncet, Andras Beck); de la sculpture anglaise (Barbara Hepworth, William Turnbull); italienne (Alberto Viani, Pietro Cascella, Lia Godano, Arnaldo Pomodoro, Carlo Signori etc.); roumaine (Ovidiu Maitec, Gh. Iliescu-Călinești, Alexandru Gheorghilă, Horia Flămîndu et autres); japonaise dont Wakahiko Yamamoto, Shinkishi Tajiri, Taro Okamoto etc., mais surtout Isamu Noguchi, lequel appartient — ajoutons-nous — tout autant à la sculpture américaine, et à cette occasion on pourrait reprocher à l'auteur d'avoir ignoré l'influence de Brancusi sur la sculpture américaine contemporaine. La démonstration est illustrée par 13 reproductions d'œuvres des artistes cités.

Préfacé par Constantin Noica, cet ouvrage est l'un des plus pertinents qui eussent été consacrés à Brancusi. On notera l'excellence de la mise en pages, mais on aurait souhaité une illustration d'une plus haute qualité quant aux reproductions en couleur surtout.

Barbu Brezianu

Parmi ceux qui, après la Deuxième Guerre mondiale, ont consacré leurs vie et activité à l'étude de la culture populaire roumaine, Cornel Irimie se distinguait par ses connaissances et ses expériences sur le terrain et, aussi, par l'énergie et le dynamisme de sa personnalité. Quoique très jeune, il a combattu les adversités de la vie, tout au long de son existence, il a conservé un enthousiasme pénétrant qui, illuminé par les idéals de la science et le patriotisme, a été l'élément dominant de ses entreprises.

Né le 17 Janvier 1919, à Sibiu, il a été élevé dans sa première enfance par ses grand-parents du village Movile, près de Sibiu; ensuite, il a reçu une bourse au lycée de Sighişoara (1930—1937), s'entretenant de méditations. Il passait ses vacances d'été en labourant les champs. Entre 1937—1941 il a été étudiant boursier à la Faculté de Lettres et Philosophie de Bucarest; ces années marquent le début de ses préoccupations de sociologie rurale. Il a participé aux campagnes de recherche de Drăguş-Făgăraş (1938), comme membre des équipes monographiques du professeur Dimitrie Gusti; ensuite, il fut assistant des recherches à l'Institut de Recherches Sociales (1939). Les résultats des recherches sur le terrain ont été fructueux pour sa thèse de licence « Relations sociales entre les villages—recherche monogra-

phique réalisée en 17 villages de Țara Oltului » (1941); Traian Herseni a été son mentor. La même année, il a obtenu une bourse en Allemagne, où il a étudié des problèmes d'ethnographie et de folklore à l'université de Jena (1941—1943). De retour, il a effectué son service militaire jusqu'en 1945; entre 1945—1949 il a activé comme référent d'études et premier secrétaire de presse du Ministère de la Propagande, où il a assuré la documentation du ministère, en publiant de nombreux articles et brochures, concernant les problèmes importants nés après le 6 Mars 1945, au domaine de la vie rurale roumaine: la réforme agraire, les améliorations foncières, les centres de machines agricoles, le développement de la coopération paysanne etc. En développant ses études antérieures, il a soutenu, en 1948, sa thèse de doctorat en sociologie, ayant comme thème « Relations sociales entre les villages de Țara Oltului ». Entre 1949—1951 il a toujours travaillé au cadre du Ministère de la Propagande, à l'organisation du service de planification, évidence et statistique, étant le réalisateur du premier recensement des institutions d'art et de culture de la Roumanie. Pour une courte période—1952—1953—il a été le coordonnateur technique du secteur d'art populaire de l'entreprise *Decorativa*, d'où il

a projeté des expositions et des musées ethnographiques.

Depuis Mai 1953, il a déployé au Musée Brukenthal de Sibiu, son activité créatrice, en traversant toutes les étapes de la hiérarchie scientifique et administrative : d'assistant, chef de section et directeur adjoint scientifique jusqu'à directeur coordonnateur de ce fameux complexe de taille européenne. Entre 1956—1968 il a activé comme chercheur scientifique principal et chef de secteur de la section de sciences sociales de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Filiale Cluj-Sibiu. Dans sa double qualité de muséographe et chercheur scientifique, Cornel Irimie a déployé un remarquable travail de recherche, comprenant des études de terrain dans presque toutes les zones ethnographiques du pays et, aussi, une vaste action d'organisation de la section d'art populaire et d'ethnographie du Musée Brukenthal. Combinant la recherche fondamentale avec celle appliquée, il a réussi à créer au Musée Brukenthal un véritable centre de recherche de la culture populaire roumaine et des nationalités cohabitantes en réalisant un collectif d'élite de collaborateurs roumains et d'origine allemande qui, aujourd'hui encore, continuent son travail. Ordonné et méticuleux, insistant et énergique, Cornel Irimie était, en même temps animé d'amples visions organisatoires, mises au service d'un activisme culturel élevé, ses préoccupations se dirigeant, également, vers les aspects contemporains de la culture populaire. Il concevait son gouvernement comme une mission scientifique, c'est pourquoi il ajoutait un appareil critique et scientifique, très nécessaire. Son expérience de chercheur sociologue l'a aidé à fonder un système de fiches, une photothèque, une discothèque, une archive, instruments de travail de valeur. La documentation qu'il a réalisée constitue un exemple pour la muséographie roumaine qui est consultée par de nombreux spécialistes étrangers. Ayant cette base de documentation, il s'est engagé sur la longue voie, couronnée de succès, de la réalisation du Musée de la Technique Populaire de Dumbrava Sibiului, aidé par son précieux collaborateur Corneliu Bucur, qui est aujourd'hui le

chef de cette unité muséale de haut prestige scientifique national et international, seule unité de ce genre de la Roumanie.

Un chapitre important de son travail est constitué par l'activité au domaine de la vulgarisation à l'étranger des réalisations roumaines d'ethnographie, d'art populaire et de muséologie qui les concerne. Dès 1964, il a fait de nombreux voyages à l'étranger, où il a organisé des expositions et il a tenu des discours et des conférences : en République Fédérale d'Allemagne, Angleterre, France, Italie, Suède, Union Soviétique, Danemark, Belgique, Norvège, Pologne, Autriche, Yougoslavie etc., devenant une personnalité marquante du mouvement des musées ethnographiques européens. Il a été membre du comité de direction de l'Association européenne des musées ethnographiques en plein air, qualité qui lui a permis de présider quelques-unes de ses réunions (Graz/Autriche, Stockholm/Suède, Cardiff/Angleterre etc.). Il a fait part à ses étudiants de la Faculté de Philologie et d'Histoire de Sibiu (1968—1973) de sa riche expérience de recherche et, aussi, aux nombreux disciples roumains et étrangers pour lesquels il a organisé des cours et des symposiums.

Il a publié de nombreux études et articles, ainsi que des livres, ses thèmes préférés étant, sauf les relations sociales, l'occupation du berger, les installations techniques paysannes, la céramique, la peinture sur verre, l'art du bois, les costumes populaires, l'ornementation traditionnelle de la création plastique paysanne.

Son optimisme robuste, l'amour pour le travail ne l'ont pas quitté jusqu'aux derniers moments, quand il continuait à faire de nouveaux projets, d'imaginer de nouvelles activités qui mènent au progrès de l'ethnographie roumaine et de nos musées. Il a été le directeur du Musée Brukenthal jusqu'à la veille de son passage dans l'éternité, le 22 Mars 1983 ; il a quitté la vie en laissant tant de réalisations, mais aussi, tant de rêves et de projets non réalisés.

Paul Petrescu

Dank den befruchtenden Verquickungen, die sich auf dem Boden Transsilvaniens aus den Überschneidungen verschiedener Kultursphären und dem Zusammenleben von Rumänen, Ungarn, Seklern und Sachsen ergaben, bildete sich hier — in einem Raum, der dem europäischen Südosten angehört, einem der größten geographischen Areale, innerhalb derer sich die bäuerliche Sachkultur den tiefgreifenden Wandlungen zum Trotz, die das Maschinenzeitalter nach sich zog und noch zieht, verhältnismäßig unverformt zu erhalten vermochte — eine der interessantesten volkskundlichen Zivilisationen heraus, die man sich nur vorstellen kann.

Diese Tatsache in ihrer ganzen Tragweite zeitgerecht und recht früh erkannt zu haben und sich diesem Sachgebiet mit ganzer Seele zu verschreiben, war der erste Schritt den die junge Absolventin Roswith Capesius nach Abschluß ihres Kunststudiums unternahm. Daß er ausschlaggebend war, beweist die durch drei Jahrzehnte der Volkskunst gewahrte Treue.

Während sie bei der ersten Synthesestudie zum Thema „Wesenszüge der Innenraumgestaltung des rumänischen Bauernhauses...“ (1968 — *Révue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Bukarest) noch als Zweitautor zeichnete, so legte R. Capesius bereits ein Jahr später mehrere eigene Arbeiten über „die

bemalten Möbel des Burzenlandes“ (1969), „die Stollentruhe“ (1970) vor und ein Jahrzehnt hindurch fehlen ihre Beiträge aus kaum einer Nummer der Zeitschrift „VOLK UND KULTUR“, in denen sie in populärwissenschaftlicher Form eine weit aufgefächerte Thematik voll Kompetenz behandelt. Dazu gehören: „Volkskunst und Landschaft“, „Die Dörfer des Burzenlandes“, „Das Weinland“, „Interferenzen in der Volkskunst Siebenbürgens“ usw.

Doch zeichnen sich schon hier die Ansätze zu ihren in Vorbereitung befindlichen größeren Studien abzeichnen, d.h. den beiden selbstständigen Bänden „Das rumänische Bauernhaus“ (Dacia-Verlag, Cluj-Napoca, 1974 — in rumänischer Sprache) und „Das siebenbürgisch-sächsische Bauernhaus“ (Kriterionverlag, Bukarest, 1977 — in deutscher Sprache).

Während die letzterwähnten Arbeiten und die kleineren Artikel Überblicke zu schaffen suchten oder Details darlegten, bietet die jüngsterschienene und leider auch buchstäblich „letzte“ Studie, „Siebenbürgisch-Sächsische Schreinermalerei“ (Kriterionverlag, Bukarest, 1984) tatsächlich einen in methodologischer und auffassungsmäßiger Hinsicht von multidisziplinärem Standpunkt untersuchten und unter Berücksichtigung gesellschaftswissenschaftlicher, historischer und kunstgeschichtlicher Quellen, dargestellten Stoff, der

schon allein durch die Fülle aufgearbeiteten Materials beeindruckt.

Das Ergebnis bildet ein selten vollständiges „Kunstab“ von durchaus bildend-erzieherischem Wert, das der Interessierte mit Vergnügen durchfliegt und der Fachmann als wichtige Ergänzung einer Sparte empfindet, die sich — wie es die Tatsachen beweisen — nie der Beachtung erfreute, die ihr aufgrund ihrer Bedeutung für die Volkskundeforschung und die Darstellung bäuerlicher Sachkultur, zustand. Selbst international anerkannte Namen wie Victor Roth, Julius Biele, Eduard Morres oder Theo Zelg widmeten ihr lediglich Teilstudien oder Betrachtungen, ja im besten Falle Kunstablen.

Das Verdienst von Roswith Capesius ist es, nicht allein eine gelingene Synthese, aufgrund tiefschürfender Archiv- und Feldforschungen geliefert zu haben, sondern vor allem ein Musterbeispiel wissenschaftlicher Gründlichkeit beim

Aufnehmen eines reichen Stoffs, dessen Untersuchung und Beurteilung und schließlich wissenschaftlicher Aufarbeitung vorgelegt zu haben. Denn tatsächlich haben wir es hier mit einem einmaligen Abriß hinsichtlich der Stilentwicklung, der Ornamentik und Motive eines Bereichs der rumänien-deutschen, sächsischen Volkskunst zu tun, in dem die Forschung, der Leistung der Träger bäuerlicher Sachkultur gegenüber, hoch in Schuld stand. Roswith Capesius ist es gelungen diesen Abstand wesentlich zu verringern und der Möbelmalerei, als wichtigem Kapitel der Volkskunst, ein Denkmal zu setzen, dessen Sockel den Namenszug des Autors über Jahrhunderte hinweg verewigt, uns allen als Ansporn solchen Leistungen nachzueifern, die sich zu Ereignissen im Dasein wissenschaftlicher Forschung gestalten.

Herbert Hoffmann

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, calea Victoriei, 71104 Bucarest, Roumanie.



c. 2510 — I. P. INFORMAȚIA

Lei 50